STORIA DELL' ARTE

COL MEZZO DEI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO

FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

DI

G. L. G. SEROUX D' AGINCOURT

VOL. V

PITTURA

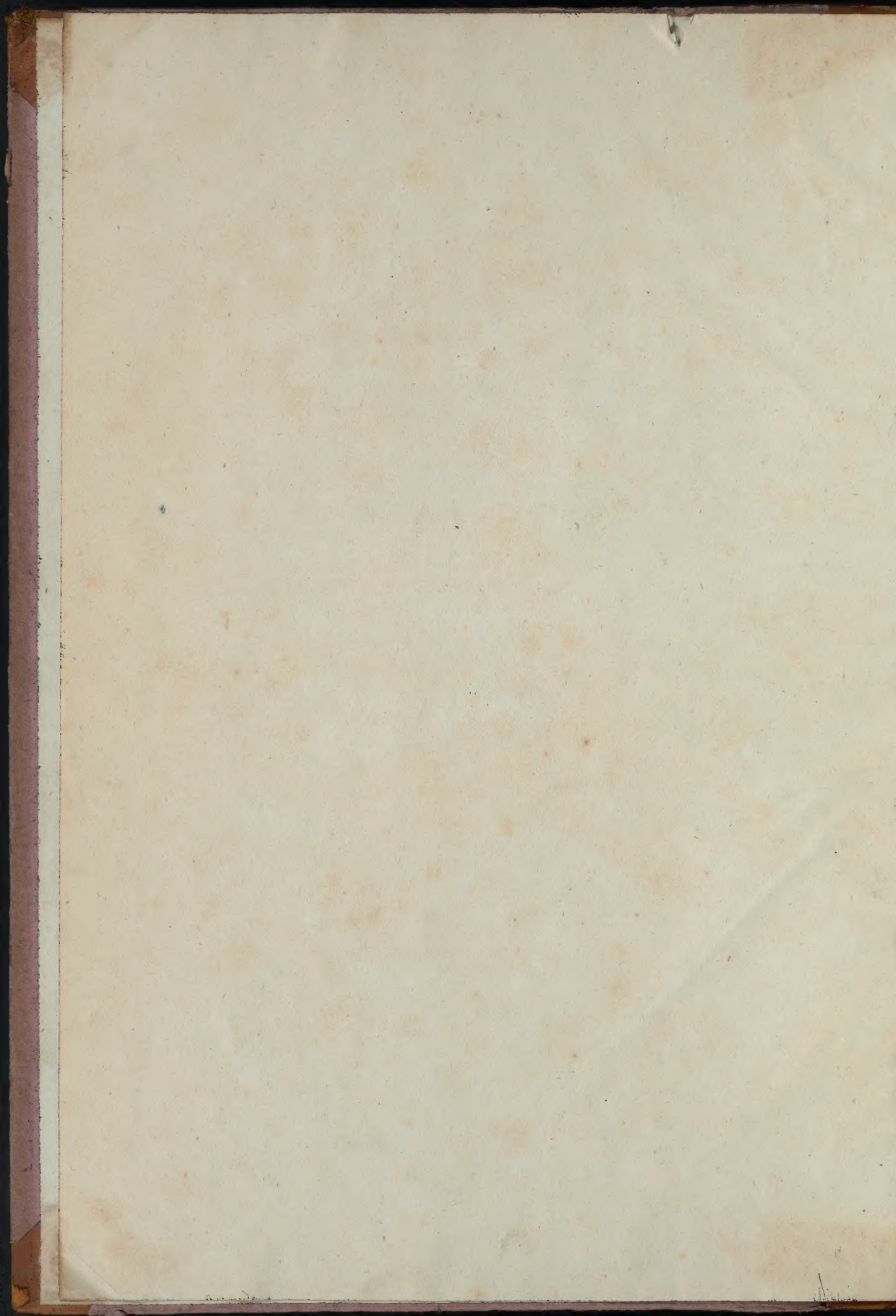
Fascicolo 5.6 *Distribuzione* 87=88

Classe terza

MILANO,

PRESSO RANIERI FANFANI

TIPOGRAFO, CALCOGRAFO E NEGOZIANTE DI STAMPE

nella Contrada de' Borsinari al num. 1037.

STORIA
DELL'ARTE

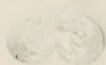
STORIA DELL'ARTE

COL MEZZO DEI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO
FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

DI

G. B. L. G. SEROUX
D' AGINCOURT

CON AGGIUNTE ITALIANE

VOL. V.

MILANO
PER RANIERI FANFANI
MDCCCXXXV.

STORIA DELL'ARTE

COL MEZZO DEI MONUMENTI

DALLA SUA DECADENZA NEL IV SECOLO

FINO AL SUO RISORGIMENTO NEL XVI

PITTURA

INTRODUZIONE

Nel cominciare quèsta parte della mia Storia, dirò con Plinio: *De Picturæ initiis incerta, nec instituti operis quæstio est*: sull'origine della Pittura non trovansi che incertezze, e non è scopo dell'opera mia l'investigarla: possiamo quindi accontentarci di credere, siccome facemmo rispetto alla Scultura ed all'Architettura, che diverse circostanze naturali, come sono il bisogno, il piacere, abbiano cagionato appo tutti i popoli l'invenzione di quest'Arte, e l'abbiano spinta dovunque più o meno quasi alla perfezione (*).

(*) Io riproduco ancora questa opinione che deriva l'origine delle Arti del disegno dalle prime e semplici inspirazioni della natura, perchè mi sembra dessa fortemente appoggiata ad alcune profonde osservazioni enunciate nel discorso preliminare d'una celebre e grand' opera.

L'autore di quell' opera dimostra all' evidenza che il principio di tutte le nostre cognizioni è nelle nostre sensazioni, le quali ci fanno conoscere la nostra propria esistenza e quella degli oggetti esterni. Da ciò nascono quindi le nostre primitive e dirette idee; alle quali si unisce ben tosto un' altra specie di sensazioni, o di ponderate cognizioni, che ci avvertono poter noi creare esseri simili agli oggetti delle nostre primitive idee, vale a dire, simili a noi ed a ciò che ci appartiene più da vicino.

Il mezzo di questa creazione è la imitazione della natura.

Gli agenti di questa imitazione medesima sono le linee ed i colori, che riproducono all' occhio, o richiamano alla memoria le forme e le tinte degli oggetti. L' uso di queste linee e di questi colori presentasi naturalmente agli uomini di tutte le nazioni, e l'arte di dirigerlo come di renderlo utile chiamasi il Disegno, la Pittura cioè la Scultura ed anche l'Architettura.

A tutto ciò io aggiungo che i primi elementi di queste Arti sono per conseguenza proprj a tutti i popoli ed a tutti gli uomini. Non vi può essere differenza reale se non nei modelli e negli istrumenti, che la natura per le sue diverse liberalità, e gli uomini per le loro instituzioni, presentano in uno stato di eccellenza più o meno grande in differenti regioni;

Della Pittura presso gli Egiziani.

La prima causa, quella del bisogno, mostrasi evidentemente presso gli Egiziani, perchè fra tutti i popoli antichi sono essi quelli, i di cui monumenti essendo stati più durevoli, ci hanno conservato maggiori mezzi di riconoscere l'antico e primitivo uso dei colori.

Gli Egiziani si servirono della Pittura, e della Scultura, per esprimere i loro pensieri, dapprima con semplici figure, poscia con geroglifici o figure ridotte, le quali finalmente, per una nuova alterazione, diventarono lettere o caratteri alfabetici; e forse, per rammentare l'origine di questi ultimi segni, avremmo potuto indicarli abitualmente colla denominazione di *figure alfabetiche*, siccome nelle tavole XXVI e XXVII del tom. V delle *Antichità* di Caylus (*).

In quanto all'Arte che puossi dire propriamente Arte di dipingere, l'Arte cioè di dar rilievo ad oggetti disegnati sopra una superficie piana, mediante la gradazione dei colori e cogli effetti del chiaroscuro e della prospettiva, nessun monumento ci prova che gli Egiziani l'abbiano ben conosciuta. Le difficoltà proprie di quest'Arte furono causa che restasse nelle lor mani inferiore alla Scultura: lo che veggiamo aver luogo anche presentemente presso i selvaggi e presso i Chinesi. Difatti presso gli uni, come presso gli altri, la Pittura limitossi a coprire d'un sol colore ciascun oggetto,

dal che risulta la perfezione o la mediocrità delle produzioni dell'imitazione.

Il perfezionamento delle Arti del disegno dipende principalmente da una scelta giudiziosa di parti raccolte sulla bella natura, e che le singole Arti riuniscono secondo i loro principj in uno stesso soggetto. Felice quel popolo che ritrova queste bellezze nel suo proprio paese; chè nelle sue imitazioni mostrerassi il figlio della natura!

E quel popolo, che non avrà questa felicità potrà spingere *più o meno quasi alla perfezione* le Arti del disegno, come disse più sopra il N. A.? — La natura non concedette nè i medesimi materiali a tutti i paesi, nè i medesimi modelli, nè l'eguale attitudine per le Belle Arti a tutti i popoli. Egli può dirsi delle Belle Arti ciò che fu detto dello sviluppamento totale della civiltà di una nazione. Prescindendo dai maggiori mezzi od incoraggiamenti somministrati dallo Stato, sarà possibile, che le Arti Belle assumano da per tutto egualmente le stesse forme, che il sentimento di esse agisca su tutti i popoli colla medesima forza, che progrediscano elleno dovunque colla stessa finezza e che durino finalmente colla medesima prosperità? Con sommo ingegno e gusto e con passioni forti ed in un clima favorito dalla natura, un popolo spingerà rapidamente le Arti Belle alla maggior loro perfezione: con cervelli grossi e lenti e con passioni languide ed in un clima ingrato, potranno le Arti medesime egualmente progredire? *Il Trad. C. Z.*

(*) L'osservazione fatta qui dal N. A., che gli Egiziani usarono della Pittura e della Scultura per esprimere i loro pensieri, e non per semplice ornamento come fu presso i Greci, è una verità di fatto, confermata anche da tutti i moderni scrittori intorno alle cose egiziane. Che anzi, come già notammo nella *Introduzione alla Scultura,* se vorrassi considerare lo stato particolare di ciascuna di quelle due Arti in detta contrada e la destinazione delle loro produzioni, farà d'uopo confessare, che vanno a confondersi in un'Arte sola, nell'Arte per eccellenza, cioè la scrittura. Le immagini delle divinità, gli emblemi delle idee astratte, dice il sig. Champollion, gli ornamenti e le pitture allegoriche, ecc. riferivansi in Egitto al principio simbolico della scrittura propriamente detta. E quest'ultima unione delle Belle Arti col sistema grafico degli Egiziani ci spiega altresì chiaramente le cause dello stato di semplicità nel quale fermaronsi la Pittura e la Scultura in Egitto anche nei tempi più floridi delle Belle Arti medesime (Veggasi la nota a pag. 22 e seg. della *Introduzione alla Scultura*). *Il Trad. C. Z.*

distesovi uniformemente, in tutto il suo splendore e senza essere rotto nè fuso, tanto sulle pareti de' templi, quanto sulle navi, che dipingevano di verde, di giallo, di rosso o di turchino. Questa medesima specie di coloratura applicavano anche sulle striscie di tela, con cui ravvolgevano le loro mummie, e sopra le casse di legno che le racchiudevano: ed è soltanto in quest' ultimo lavoro che aggiugnevan essi alcuni tratti d' un altro colore per indicarne i contorni.

Ciò non per tanto usavan essi qualche volta dei colori variati, ed il loro disegno avea pure maggior movimento: ma ciò aveva luogo nelle figure e nelle composizioni, i cui soggetti erano semplicissimi, ed i quali non racchiudevano, contro l'uso ordinario, alcuna idea emblematica (*).

Forse è loro succeduto di dipingere alcuni *grotteschi*; perchè le pitture di questo genere, che si sono trovate ad Ercolano, rappresentanti animali e vedute dell'Egitto, devon essere imitazioni o specie di caricature delle loro opere (**).

(*) Tutti i soggetti coloriti nei monumenti egiziani, dice il sig. Rosellini, ci fanno vedere, che i pittori egiziani davano i colori sempre uniti ed uniformi, senza sbattimento o gradazione di ombre, ignorando quell' artifizio di chiaroscuro, che fa parere rilevate le dipinte figure. Una certa gradazione di colori nelle pitture egiziane vedesi nelle figure dei pesci ed in alcuni uccelli: ma questi accidenti di colore sono naturalmente e permanentemente offerti dall' oggetto stesso che figuravasi; che perciò non bastano a provare lo studio di dar rilievo agli oggetti per mezzo delle ombre. L' ignoranza dell' artifizio del chiaroscuro è un difetto comune ad altri popoli dell' antichità ed ai Greci medesimi nelle opere del più vecchio stile. Le pitture degli Etruschi, sia a Chiusi che a Tarquinia sono, come quelle degli Egiziani, dipinte con uniti e sempre uniformi colori: e quelle degli ipogei Tarquiniesi recentemente scoperti, eseguite furono con metodo maravigliosamente somigliante a quello, che praticavasi in Egitto.

Quanto ai colori, che gli Egiziani adoperarono nelle loro pitture e quanto al modo di usarli, ne scrissero il Caylus, *Antiq.*, vol. V, pag. 25, il Gmelin nelle Memorie della società di Gottinga, dell' anno 1781 ed altri. Ma chi esaminò con attenzione e maturità la natura dei colori usati dagli Egiziani fu il sig. G. Angelelli, pittore ed uno dei disegnatori della Spedizione Toscana in Egitto: potè egli persuadersi, che gli antichi Egiziani adoperarono di preferenza gli ossidi minerali, che il paese abbondantemente somministra. Che anzi ne formò egli una raccolta, che conservasi in Firenze nell' I. R. Laboratorio. La esatta descrizione dei suddetti colori trovasi nell' opera del prof. Rosellini, *Monumenti dell' Egitto*. M. C. II. 181 e seg.

Il Trad. C. Z.

(**) Non sappiamo che siano propriamente i *grotteschi* egiziani di cui parla qui il N. A., a meno che non intenda per *grotteschi* tutte quelle pitture (e sculture) che vedonsi in Egitto sulle pareti dei tempj, dei palazzi, degli ipogei; non che sui papiri, sulle casse di mummie, sugli amuleti, ecc., pitture (e sculture) le quali non rappresentano scene della vita pubblica o privata, nè cerimonie religiose, ma che sono composizioni straordinarie nelle quali esseri fantastici ed anche esseri reali, che sebbene non abbiano in natura relazione alcuna fra di loro, sono nondimeno uniti o messi in azione. Queste pitture (e sculture) puramente *allegoriche* o *simboliche* abbondano sulle costruzioni egiziane, ed i nostri lettori ne troveranno alcune pubblicate sul tomo II, A, tav. 82, 83, 84, 85 e 86: e sul tomo III, A, tav. 34, 64, ecc. della grand' opera sull' Egitto, stampata a Parigi, dai dotti componenti già l' Istituto Egiziano. Siffatte pitture (e sculture) furono particolarmente designate dagli antichi col nome di *Anaglifi* (V. Clemente Alessandrino, *Stromat.* V, cap. 4). E quegli *Anaglifi*, dice il sig. Champollion nel suo *Précis*, siano dipinti o scolpiti, composti di esseri fantastici, contengono evidentemente i più segreti misteri della teologia, la storia della nascita, dei combattimenti e delle diverse azioni dei personaggi mistici di tutti gli ordini: esseri fittizj, che esprimono gli uni delle qualità morali, siano proprie a Dio, il principio di tutte le cose, siano comunicate all' uomo dalla divinità stessa;

Finalmente se hanno essi trattati degli argomenti storici od allegorici, come sono quelli pubblicati dal conte di Caylus sulle tavole VIII e IX delle sue *Antichità*, ovvero quelli che si vedono ancora sopra colonne ed edifizj d'una smisurata altezza ed estensione, che tuttora esistono in Egitto, la composizione di queste pitture, determinata apparentemente da leggi o da usi religiosi, è affatto simile a quella de' loro bassirilievi: ed il desiderio d'assicurarne la conservazione le ha fatte eseguire il più delle volte sopra fondi incavati, in quella stessa guisa che praticavasi per quel genere di Scultura. Vi si veggono figure come in fila, tutte di profilo (*), sempre in una positura tesa, colle braccia incollate ai fianchi, di rado aggruppate, presentando tal volta espressioni bastevolmente vere quanto al gesto, ma quasi sempre le stesse (**). Le striscie di tela adoperate per siffatta specie di quadri venivano

e gli altri delle qualità o dei fenomeni fisici. Quindi può dirsi che le immagini stesse degli Dei esposte nei santuarj dei tempj in figura umana con testa d'animale, od in figura d'animale con membra umane, erano, per così dire, in Egitto altrettante lettere della allegorica scrittura nascosta degli *Anaglifi*. Dopo il fin qui detto, potranno i nostri lettori convenire coll'illustre autore di quest'opera, che le pitture trovate in Ercolano, rappresentanti animali e vedute dell'Egitto, devono essere imitazioni o spezie di caricature di quelle opere egiziane? *Il Trad. C. Z.*

(*) Generalmente parlando le figure nelle pitture egiziane sono di profilo: trovasi però qualche raro esempio in cui sono di faccia. Vedansi le tavole LXIII e XCIX del tomo I. M. C. dell'opera del prof. Rosellini, *Monumenti dell'Egitto*, ecc. *Il Trad. C. Z.*

(**) È di fatto che le Arti in Egitto erano guidate da leggi antichissime ed inalterabili, colla scorta delle quali gli Artisti dovevano eseguire i loro lavori. Platone, che viveva 400 anni prima dell'E. V. ce lo insegna chiaramente nel libro secondo delle Leggi, dove parlando dell'Egitto dice « che non era lecito nè a « dipintori nè ad altri maestri di figure o di qualunque « artificio introdurre alcuna cosa di nuovo, nè di pen« sare ancora ad altre..... Laonde se tu osservassi, « quivi troveresti le cose dipinte diecimila anni addie« tro o in qualunque modo formate (non dico dieci« mila in modo di parlare, ma veramente) non essere « nè più belle, nè di quelle più brutte che si di« pingono al presente, ma colla medesima arte for« nite. » Da questo passo impariamo quanto fosse antica l'arte della Pittura in Egitto e che essa pure, come la Scultura, era circoscritta da leggi invariabili prescritte agli artisti, dalle quali non potevano dipartirsi. Ciò però intendere si deve solamente per le opere d'Arte spettanti alla religione; giacchè in tal caso lo scopo dell'Arte medesima non era la speziale rappresentazione delle belle forme della natura, ma sibbene un mezzo potente per rappresentare i pensieri. Le immagini delle divinità, gli emblemi delle idee astratte, ecc. tutto riferivasi al principio simbolico della scrittura propriamente detta: quindi, come ben nota il sig. Champollion, l'imitazione degli oggetti fisici spinta solamente ad un certo punto era più che sufficiente per lo scopo, cui tendeva l'Arte in quelle religiose rappresentazioni: un maggior finimento nella esecuzione non avrebbe aggiunto nulla alla chiarezza ed alla espressione, che si cercavano nella immagine dipinta o scolpita, vero segno di scrittura, quasi sempre collegato ad una composizione vasta, della quale non era egli medesimo che un semplice elemento. E questa a nostro avviso è la vera cagione per cui è talvolta sì poco esatto il disegno della figura umana nelle rappresentazioni religiose presso gli Egiziani; nè già l'ignoranza in cui rimasero dell'anatomia del corpo umano, come alcuni vorrebbero sostenere. Trovansi in fatti delle figure che non hanno rapporto colla religione le di cui forme sono belle ed i cui muscoli, particolarmente nelle statue dei re e dei sacerdoti, sono accuratamente espressi; la qual cosa certamente dovette essere conseguenza degli studj anatomici fatti anche dagli Artisti egiziani, disegnando cioè lo *scheletro* e lo *scorticato*, e paragonando l'uno e l'altro co' modelli vivi. Verissimo è, che la religione e le leggi egiziane portando fino alla superstizione il rispetto per i morti, danno luogo a credere che non estendessero gli Egiziani con tanta facilità, e sì comunemente come si usa presso di noi, le loro osservazioni sopra modelli umani. Sappiamo però, che l'anatomia fu studiata in Egitto fino dai più antichi tempi, come ce lo insegna Manetone nei frammenti della sua Storia universale, conservatici da Eusebio e da Giulio Affricano. Athoth, od Athothis, dice egli, figlio e successore di Menes, primo

ricoperte d'un intonaco bianco, su cui un tratto nero o rosso segnava i contorni delle figure: ed i colori, sempre interi, venivano disciolti nell'acqua gommata, ed usati a tempera.

Diverse esperienze, assai ingegnose, fatte dal sig. Fabbroni, vice-direttore del Museo Reale di Firenze, e comunicate da lui stesso all'accademia di quella città, nel 1794 (*), lo hanno persuaso che una striscia di tela di mummia, adorna d'arabeschi, di cui aveva egli fatto un'analisi chimica, era stata dipinta all'encausto, cioè con cera, e che quella cera era stata preparata con un olio da lui creduto il nafta, od olio di sasso (**).

re della prima dinastia d'Egitto dopo quelle dei mani e dei semidei, *esercitò la medicina e scrisse libri di anatomia*. Vero è che alcuni commentatori di quel passo sono d'avviso, che tali libri non in altro consistessero, che nell'arte di imbalsamare i cadaveri. Di questa opinione è anche il ch. professore Rosellini, il quale anzi pensa, *che nemmeno i Greci, quando facevano belle statue avessero saputo di anatomia.* Noi però ci permetteremo di fare una domanda, ed è la seguente: Se l'anatomia non fu mai conosciuta nè dagli Egiziani, nè dai Greci, che significheranno quelle parole di Aulo Gellio, nel libro X delle sue Notti attiche, *insectis apertisque humanis corporibus, ut mos in Egypto fuit, quas Græci ἀνατομάς appellant?* Così dicasi del passo di Macrobio nel libro VII, cap. 13 de' suoi Saturnali, dove fa chiara menzione di libri anatomici da lui consultati. Di più: sappiamo che al tempo di Tolomeo Lago, fondatore della dinastia dei Tolomei in Egitto, era permessa ed usata la dissezione dei cadaveri all'oggetto di studiare l'anatomia; ed il celebre medico Erofilo, che viveva in Alessandria 300 anni circa avanti l'E. V. è noto per le sue scoperte anatomiche; come pure è noto Erasistrato, che venne dopo di lui; accusati anzi ambedue di avere avuto la ferocia di fare le loro esperienze d'anatomia per fino sull'uomo vivo. E doveva certamente conoscere l'anatomia l'artista egiziano che fece la statua di Osimandia; statua parlando della quale Diodoro Siculo così si esprime: *Opus id non tantum ob magnitudinem commendatione dignum, sed etiam ob artem admirandum* (*Bibl. hist.*, lib. I, cap. 47).

Dal fin qui detto però non vogliamo inferire, che la Pittura presso gli Egiziani fosse spinta al medesimo grado di eccellenza come la Scultura. Ed abbenchè si trovino ancora antichissime pitture egiziane *di una finezza e di una bellezza di disegno rimarcabilissime*, come sono quelle a Beni-Hassan nella tomba di Nehothph, amministratore in capo delle terre orientali dell'Ettanomide, nove secoli anteriori all'E. V., delle quali parla il sig. Champollion nella sua sesta lettera sull'Egitto; ciò non per tanto siamo dell'avviso dell'illustre autore di quest'opera, che la Pittura fu sempre inferiore in Egitto alla Scultura: tale almeno è il giudizio che necessariamente consegue dalle pitture che ci rimasero sui monumenti egiziani, siano religiosi, che civili. *Il Trad. C. Z.*

(*) *Antologia Romana*, anno 1796, N.° XXVI, XXVII e XXVIII.

(**) L'osservazione fatta qui dal D'Agincourt, coll'appoggio del Fabbroni, che gli Egiziani cioè conoscessero e praticassero il metodo di dipingere all'encausto, stemperando cioè la cera col nafta, viene confermata anche dalle recenti scoperte ed osservazioni fatte sulle pitture egiziane dai ch. prof. Rosellini e Migliarini. « Io portai d'Egitto nel museo di Firenze, « dice il sig. prof. Rosellini, un ritratto di donna, di- « pinto sopra una fina tavoletta di sicomoro, il quale « è manifestamente opera di greco artefice, come, dalla « fisonomia e dall'acconciatura della testa, si conosce « greca essere la persona di cui ritrae le sembianze. « Due o tre ritratti in simil modo dipinti, ma forse « men belli del nostro, trovavansi nella prima colle- « zione fatta dal Salt ed acquistata dal re Carlo X, « per il museo del Louvre. Queste tavolette erano fatte « per stare legate sopra le fasce, che cuoprono il volto « alle mummie greco-egizie, e rappresentavano le sem- « bianze della persona defunta, come le maschere delle « mummie più antiche. Il prof. Migliarini è di opi- « nione, che questo nostro ritratto, e conseguentemente « quelli di Parigi, che ei pure vide a Livorno, sieno « dipinti all'encausto; poichè se dipinti fossero a tem- « pera, i colori sarebbero, egli dice, meno conservati « e più arida si vedrebbe la loro superficie: nella tinta « nera, nel rosso delle labbra e nel bianco, si scorge « una certa grassezza, che la tempera non conserva. « Questa pittura è finita a tratti in maniera delicata « e secondo tutte le regole; lo che esclude qualun- « que sospetto che possa essere eseguita con un me- « todo simile alla pittura a olio » (Monumenti dell'Egitto. M. C. II. 205).

In somma, i monumenti di Pittura Egiziana, che sono giunti fino a noi, non presentando alcun progresso, nè alcun cangiamento, anche nelle epoche in cui l'Egitto fu sotto il dominio dei Greci e dei Romani, ed in cui l'Architettura e la Scultura ricevettero, nelle mani di quei popoli conquistatori, un nuovo carattere, si può conchiudere, che la Pittura meno grandiosa ne' suoi monumenti, meno solida per la materia e per conseguenza meno propria delle altre due Arti a lusingare l'orgoglio degli Egiziani, i quali nelle vaste imprese cercavano particolarmente l'effetto imponente delle proporzioni e la durata dell' opera; la Pittura, dico, fra gli Egiziani non si allontanò quasi mai dall'uso primitivo, cui era stata dapprincipio consacrata; ch'essa riducevasi ad alcune rappresentazioni simboliche, e che restò costantemente fedele alle forme che le venivano prescritte dalla religione.

Della Pittura presso gli Etruschi.

Noi non abbiamo nozioni più positive sulla Pittura propriamente detta *Etrusca*; giacchè ignoriamo perfino l'origine del popolo, cui tali opere vengono attribuite. L'antica sua storia è ravvolta in sì dense tenebre, che l'erudizione non è per anco giunta a poterle dissipare. Le favole eroiche e religiose, che noi veggiamo rappresentate sui vasi, cui già da lungo tempo si dà il nome di *Etruschi*, sono per la maggior parte comuni ed agli Etruschi ed ai Greci. Fra le regioni possedute dagli Etruschi in Italia, contavansi i paesi abitati dai Greci e conosciuti sotto il nome di Magna-Grecia. Finalmente la potenza e la stessa esistenza politica di questo popolo, vennero per tal guisa assorbite dal romano dominio, che appena se n'è conservata la ricordanza. Non si conosce alcun monumento, od almeno alcuna pittura che sia incontestabilmente d'origine etrusca, o che non appartenga a tempi posteriori alla distruzione di quella nazione.

Gli scrittori antichi non suppliscono a questa mancanza di produzioni d'Arte nemmeno colla citazione di qualche pittore etrusco. Le sole figure dipinte che si possono attribuire a questo popolo, e ch'io abbia finora scoperte, consistono in alcune vestigia scolorate, le quali vedonsi ancora sopra i pilastri che sostengono gli ipogei, o le catacombe dell'antica *Tarquinia*, città principale dell'Etruria. Io ne ho fatto incidere alcune parti sulle tavole X ed XI della sezione di quest'opera consacrata all'Architettura. Appartengono esse a

I ritratti di cui parla qui il ch. prof. Rosellini, e che trovansi al museo del Louvre a Parigi, sono cinque, e dipinti all'encausto sopra tavolette di cedro, assai sottili. Rappresentano essi alcuni individui della famiglia greco-egiziana di Pollione-Sotero, arconte a Tebe (V. Champollion, *Musée Charles X*, p. 121).

Il Trad. C. Z.

tempi remotissimi, giacchè i luoghi da esse decorati servirono a deporre i corpi dei morti, uso anteriore a quello di bruciarli, che adottò di poi questo popolo; ma non si saprebbe indicarne l'epoca con precisione.

Tali pitture, in quanto al meccanismo nell'uso dei colori, mi sembrarono d'una maniera quasi simile a quella delle pitture egiziane. Più facile però ne è il movimento delle figure, e meno serrata la disposizione: ma i contorni hanno una eguale rigidità e secchezza: anzi a questo riguardo sono esse più difettose dell'incisione che ne ho pubblicato; atteso che, allorquando mi sono portato sul luogo, nè avendole trovate bastantemente conservate da poterne prendere una copia fedele, sono stato obbligato di conformarmi ad una stampa più antica, che mi era stata comunicata. Quindi ho potuto solamente riconoscere che le figure nell'originale sono ben lontane da quelle grazie svelte e leggeri che caratterizzano le pitture de'vasi, di cui ho fatto cenno più sopra, e le quali sono opere de'Greci medesimi, ovvero degli Etruschi da essi istrutti, o che lavoravano sotto la loro direzione: lo che deve finalmente persuaderci che il nome di *Vasi greci* è quello, che conviene più giustamente a siffatti eleganti monumenti dell'antichità.

D'altronde le composizioni delle pitture che vediamo su quei vasi sono sempre conformi ai riti ed ai costumi religiosi dei Greci, che ci riempiono la mente di idee liete e gioconde: mentre invece i soggetti dipinti negli ipogei di Tarquinia, come anche quelli che trovansi scolpiti sulle urne cinerarie d'origine veramente etrusca, appartengono alla tetra teologia di quella nazione sì tristamente e sì crudelmente superstiziosa (*).

(*) In tutto questo articolo, relativo agli Etruschi, segue apertamente il sig. D'Agincourt il sistema esclusivamente greco di quei critici, i quali non vedono se non origini greche e produzioni greche dappertutto, trascurando così e le tradizioni ed i monumenti, che provano essere la civiltà degli Etruschi indipendente affatto, e di gran lunga anteriore a quella di Roma e dei Greci. Non possiamo negare che l'origine degli Etruschi è da noi ignorata; siccome stava già essa inviluppata presso gli antichi medesimi in grandissime incertezze. Se però fu ingiusta la sorte annullando i fasti del più gran popolo, che dominava l'Italia, innanzi che fosse Roma, non è di lieve conforto all'umana virtù, come ben disse il sig. Micali, che le nobili Arti, che quel popolo stesso sì degnamente esercitava ed amava, siano bastanti a rinnovare la fama e ad attestare al mondo, con opere di sua mano e di ingegno, l'antica civiltà dell'Etruria. Tanti nazionali monumenti che ogni dì si traggono fuori dalle sue ruine in gran numero fanno certissima testimonianza, che i civili Etruschi di lunga mano attendevano a quegli studj ed a quelle Arti, che sono mezzi di potenza e di decoro alle nazioni. E che questa potenza presso gli Etruschi fosse antichissima, ce lo insegna chiaramente Tito Livio, lib. V, 33: *Thuscorum ante Romanum imperium late terra marique opes patuere.* Potransi intorno a questo argomento consultare le opere dei dotti, che ne scrissero di proposito, come il Buonarroti, il Passeri, il Guarnacci, il Dempstero, ecc. e tra i viventi l'Inghirami, il Principe di Canino, l'Amati, il Valeriani, il Müller ed il Micali. Dalle opere dei sullodati scrittori apparirà chiaramente, che la civiltà e la potenza etrusca non deve nulla ai Greci; le cui favole spacciate come verità storiche terminarono per attribuire ai Greci stessi tutto ciò che era loro anteriore. In oggi però la filosofia della storia non è più la scienza dei sogni, ma quella dei

Della Pittura presso i Greci.

Se noi conosciamo molto meglio la storia della Pittura presso i Greci e presso i Romani, che non presso gli Egiziani e gli Etruschi, ne andiamo fatti: la Grecia, che volle primeggiare d'antichità restò alla per fine l'ultima. La città di Vetulonia, centro del grande impero etrusco quando *in Thuscorum jure pene omnis Italia fuerat* (come dice Catone citato da Servio, XI, 567), comprendendo anche l'inferiore parte *usque ad mare Siculum* (ivi, Georg. II, 563), quella parte cioè che fu poscia vanamente dai Greci chiamata Magna-Grecia, la città di Vetulonia, ripetiamo, non esisteva già più, quando Roma era appena nell'infanzia. E la Grecia mentre gli Etruschi potentissimi in Italia dominavano i due mari Tirreno ed Adriatico, la Grecia, ripetiamo, all'epoca medesima che era mai?

Che gli Etruschi coltivassero la Pittura prima dei Greci e dei Romani ce lo dice chiaramente Plinio, citando le antichissime pitture di Ardea, di Lanuvio e di Cere, le quali avevano ancora al suo tempo tutta la loro primitiva freschezza. Ecco le sue parole: *Extant certe hodieque antiquiores Urbe picturæ Ardeæ in ædibus sacris, quibus ejusdem nullas æque demiror tam longo ævo durantes in orbitate tecti, veluti recentes. Similiter Lanuvii ubi Atalanta et Helena, cominus pictæ sunt nudæ ad eodem artifice, utraque excellentissima forma, sed altera ut virgo: ne ruinis quidem templi concussæ. Cajus princeps eas tollere conatus est, libidine accensus, si tectorii natura permisisset. Durant et Cære antiquiores et ipsæ. Fatebiturque, quisquis eas diligenter æstimaverit, nullam artium celerius consummatam, cum Iliacis temporibus non fuisse eam appareat* (lib. XXXV, cap. 3). A' nostri giorni furono scoperte moltissime pitture nei sepolcri di Tarquinia e di Chiusi, le quali pure sono non ispregievoli saggi dell'arte etrusca. Le scene quivi dipinte sono variatissime: si ravvisano conviti funebri, bighe o quadrighe, ludi ginnastici, zuffe di gladiatori, buoni e mali genj, figure danzanti e sonanti, animali mostruosi ed altre finzioni simboliche, tali quali si veggono figurate in opere di rilievo: cose tutte correlative ai misterj ed alla dottrina etrusca su la vita e sullo stato delle anime dopo la morte. Era questo il domma fondamentale cui si riferivano le dottrine etrusche contemplate nei libri acherontici, citati da Servio, VIII, 398, e da Arnobio, II, p. 87; sacro testo il quale conteneva non tanto la liturgia funebre, quanto i fati dell'anima, il suo mistico viaggio per le dimore tenebrose ed ogni altro conforto alla vita ed allo stato di quella dopo morte. E la nazione che col forte vincolo di uno stato futuro di premio o di pena lega insieme la religione e la morale potrassi dire, col N. A., *tristamente e crudelmente superstiziosa*, quindi *tetra* la sua teologia?

Tra le scoperte fatte dal Principe di Canino, ne' suoi scavi alla Cucumella, importantissimo è il vaso dipinto colla leggenda VITHLON, che farebbe supporre che la Cucumella ed i suoi dintorni cuoprissero le ruine di quella antica città, distrutta ad un'epoca sì lontana, che gli antichi scrittori medesimi dichiarano ignorare quale fosse la posizione precisa di quella prima sede della potenza italica.

Nè varrà a contraddire queste nostre asserzioni sulla antichità delle pitture etrusche il trovare sui suoi vasi rappresentati i fatti delle guerre tebana e trojana: le alte gesta di quelle due guerre, o mitiche o reali che si vogliano, erano di origine pelasgica e riempivano l'Asia e l'Europa della loro celebrità: quindi dovevano occupare la nazione, che teneva allora lo scettro delle Belle Arti. D'altronde quelle gesta sono talvolta rappresentate nei monumenti etruschi con dettagli differenti dalle tradizioni adottate posteriormente dagli Elleni, come vedesi in diversi vasi etruschi trovati dal Principe di Canino alla Cucumella, fra' quali citeremo particolarmente il N.° 530, le di cui pitture risguardano la caccia del cinghiale Caledonio, ed il N.° 544, relativo alla morte di Achille (V. *Museum Etrusque de Lucien Bonaparte, Prince de Canino;* Viterbo, 1829, 4.°).

Quanto alle pitture etrusche giunte fino a noi, e particolarmente a quelle nei sepolcri di Tarquinia e di Chiusi, ripeteremo col sig. Micali, che vi sono in esse non ispregievoli saggi dell'Arte etrusca. Tali pitture, benchè tutte insieme mediocri e per composizione e per disegno, pure fanno conoscere appieno, che i maestri adoperavano con buona pratica del modo di colorire e con franchezza pittoresca. Il loro stile è semplice: gli animali e massime i cavalli vi sono ritratti più svelti e ben formati, che non le figure umane: le facce da per tutto vi sono prese di profilo: nel colorito per lo più capriccioso, a talento del colorista, pare si cercasse un certo effetto d'armonia, più che verità e bellezza: però nel totale vi si trovano motivi e mosse, che additano opere migliori. Nè già le pitture tarquiniesi vogliono aversi per i migliori esemplari dello stile etrusco: siffatte pitture, come ben osserva il prelodato signor Micali, si facevano in fretta per adornamento de' sepolcri e forse non sempre dai migliori artisti. E per verità l'Atalanta e l'Elena citate da Plinio, *utraque excellentissima forma*, e le pitture di Cere sono una prova di quanto asserisce il sig. Micali, sull'avere cioè l'antica Etruria avuto artisti migliori di quelli, che dipinsero a Tarquinia ed a Chiusi. Ci sembra quindi di poter conchiudere non essere esatto il giudizio dato dal D'Agincourt sulle pitture etrusche degli ipogei, ecc., essendo esso affatto in opposizione colla antichissima tradizione non solo, ma sibbene coi monumenti, che ancora ci è dato di esaminare: così dicasi dei vasi. Ed è pure strano, che dopo qualche migliaja di vasi trovati nelle terre dell'antica Etruria, si voglia ancora da alcuni critici moderni continuare a dire greci tutti quelli

di ciò debitori allo storico Plinio: quindi ne risulta dal confronto che egli ci mise in istato di fare, che trattenuta dappertutto altrove da circostanze locali, più o meno potenti, è presso i Greci soli che quest'Arte, come la maggior parte delle invenzioni umane, innalzossi fino alla maggiore perfezione possibile, perchè i Greci soli riunirono tutte le qualità fisiche e morali necessarie per spingerla a sì alto grado. Non sarà dunque un lavoro inutile se considereremo con Plinio la Pittura nella sua origine, nei primi abbozzi dei pittori lineari e monocromati.

Sia che quest'Arte dicasi inventata a Sicione od a Corinto, era in Grecia opinione comune, che aveva essa incominciato col circoscrivere l'ombra di un uomo con una linea continuata: *umbra hominis lineis circumducta*; che in seguito mettendo qualche tratto nel campo formato da quel contorno esterno, *spargentes lineas intus*, ne vennero distinte le differenti parti, e che ciò era quello che aveva costituito propriamente il disegno. Questo primitivo disegno era poi stato in progresso di tempo dipinto, ma di un solo colore, *monochromaton*; che l'imitazione facendo poscia nuovi progressi, le

che presentano una vera bellezza con eleganti composizioni mitologiche od eroiche, ed etruschi quelli con pitture grossolane di sfingi, di animali, ecc. Ma domanderemo, col Principe di Canino, perchè mai il genio della stessa nazione, che cuopriva di eccellenti pitture le pareti del tempio di Cere e che dipingeva le eccellentissime forme di Atalanta e di Elena a Lanuvio, avrà dovuto sui vasi eseguire soltanto pitture grossolane di sfingi, ecc.? L'inspirazione non doveva forse inevitabilmente passare dai pittori delle pareti etrusche ai pittori dei vasi, loro contemporanei? E non sarebbe assurdo (ci sia permesso il dirlo) il sostenere che presso il medesimo popolo ed alla medesima epoca la Pittura fu sublime sui muri e non potè essere che grossolana sui vasi?

Disputando il Lanzi sul sistema dell'illustre prelato il Guarnacci, scrisse: « Il tempo riserva forse ai nostri « nipoti la scoperta di qualche monumento favorevole « alla opinione etrusca. » Ed il ch. Winckelmann si esprime in termini consimili (*Storia dell'Arte*, lib. III, cap. IV): « Un migliore fondamento, egli dice, per « sostenere la comune opinione, che attribuisce il « lavoro di quei vasi agli Etruschi, sarebbe stato l'in« dicarne alcuni, che effettivamente in Toscana fossero « stati scavati: ma nessuno ha saputo finora produrre « tali monumenti. » Fino dal tempo di Winckelmann erano stati prodotti dei vasi veduti scavare in Toscana dal Passeri, dal Gori, dal Buonarroti e da altri soggetti degni di fede: nè il Winckelmann stesso poteva ignorarne il fatto; ma pure non volle egli tenerne conto alcuno. Eccone in oggi più migliaja trovati soltanto negli scavi fatti eseguire dal Principe di Canino negli anni 1828 e 1829, moltissimi dei quali di elegante forma e con interessantissime pitture, e con iscrizioni, che a primo colpo d'occhio sembrano greche; ma che però molte di esse non furono spiegate neppure dai più dotti ellenisti. Sui vasi medesimi leggonsi altresì i nomi degli artisti che li dipinsero: ed ecco soddisfatto anche in ciò il desiderio dell'ill. autore di quest'opera. Se il Lanzi, il Winckelmann ed il D'Agincourt avessero vedute le pitture di Tarquinia, di Chiusi, ecc. scoperte a' nostri giorni e fossero stati presenti alla escavazione di più migliaja di vasi dipinti, trovati nel suolo dell'antica Etruria e particolarmente dove sorgeva la opulenta Vetulonia, se, ripetiamo, i tre prelodati dotti avessero conosciute siffatte scoperte non avrebbero esitato ad abbracciare l'opinione etrusca invece della greca.

Diremo finalmente, che le pitture degli Etruschi, sia a Chiusi che a Tarquinia, confermano pienamente l'osservazione del ch. autore di quest'opera, che il meccanismo cioè nell'uso dei colori sia il medesimo usato nelle pitture egizie. Questa somiglianza delle pitture tarquiniesi colle egiziane fu sentita anche dagli antichi: e forse non è dessa accidentale, siccome non sembra doversi credere accidentale la maravigliosa corrispondenza che si ritrova tanto nelle dottrine teologiche, quanto in altri instituti religiosi e civili ed in costumanze conformi della vita pubblica e privata.

Il Trad. C. Z.

figure erano state coperte di colori, la di cui diversità imitava i chiari e gli scuri, i lumi cioè e le ombre; che l'opposizione dei colori aveva prodotto uno splendore particolare, *splendor alius*, che chiamavasi *tono*; e finalmente, che dalla fusione dei colori e dal passaggio dall'uno all'altro, era nata l'*unione*. Questo stato della Pittura, abbench'essa fosse ancora limitata ai primi elementi, ce la presenta ciò nondimeno diretta, per giungere alla perfezione, come fecero anche la Scultura e l'Architettura, sopra una strada molto più sicura di quella ch'essa ha battuto dappertutto altrove. L'esito provò la saggezza di quei tentativi. Che però basterà di conservare la memoria di quel primitivo andamento dell'Arte: è al tempo di Fidia, che la Storia dell'Arte propriamente detta deve cominciare (*).

(*) Anche in questo articolo relativo alla Pittura presso i Greci manifesta nuovamente il ch. A. di quest'opera la sua esclusiva opinione a favore dei Greci, come inventori e perfezionatori di quest'arte. Ma dopo quanto dicemmo nelle antecedenti note sarebbe qui inutile una novella disputa sulla sistematica parzialità del N. A. per i Greci; per quei Greci i quali ebbero la vanità di farsi autori di tutte le arti e di tutte le scienze e vollero appropriarsi anche l'invenzione del disegno e del colorito. E gli scrittori romani, imitatori de'Greci, ci tramandarono senza esitare gli antichi loro favoleggiamenti: ma l'erronea opinione di questa origine della Pittura si manifesta chiaramente dalla diversità stessa dei racconti fatti da Plinio, le di cui *contraddizioni ed i di cui anacronismi* non potè dissimulare lo stesso D'Agincourt, come ei medesimo lo confessa nella nota a p. 16 di questa *Introduzione*. Ed in fatti leggiamo in Plinio, che *De picturæ initiis incerta, nec instituti operis quæstio est:* quindi non vi sarebbe più luogo a discussioni nè a favore degli Egizj, nè degli Etruschi, nè dei Greci, essendone incerta l'origine. E lo stesso Plinio ne prova siffatta incertezza col raccontare che alcuni la credono inventata a Sicione dalla figlia dello scultore Dibutade, altri da un tal Cleante di Corinto, altri da Cratone ateniese, o da Filocle egiziano, o da Gige lidio, ecc.

E mentre lo stesso D'Agincourt confessa, che presso i Greci è *al tempo di Fidia, che la Storia dell'Arte propriamente detta deve cominciare:* si nega poi che l'Arte stessa in Italia fosse già grande in tempi assai più remoti. Eppure il medesimo Plinio ce lo insegna dicendo: *Jam enim absoluta erat pictura etiam in Italia*, e cita, come già notammo altrove, le pitture antichissime di Ardea, di Lanuvio e di Cere: pitture che sono giudicate eccellenti dallo stesso Plinio al di cui tempo erano ancora conservatissime.

Ma dirassi col succitato Plinio, che le pitture antichissime di Ardea erano opera di un artista greco d'origine. Quell'artista però, chiamato Ludio Elota o meglio Cleota, era italiano, come dimostrollo il Sillig nel suo Catalogo degli artisti antichi. E diffatti se *l'esistenza di Ardea*, come confessa il N. A., *ha preceduto quella di Roma*, e se le sue pitture, come ci insegna Plinio medesimo, erano *antiquiores Urbe*, cioè di Roma, come mai un pittore greco poteva passare per l'Etruria ed ivi dipingere con tanta eccellenza se la Grecia all'epoca medesima poteva dirsi ancora rozza in confronto della coltissima Etruria? Per sostenere siffatta asserzione farebbe d'uopo ripetere il singolare ragionamento del Winckelmann (già da noi altrove notato) il quale mentre confessa *che dopo le opere egiziane le più antiche sono quelle degli Etruschi*, soggiugne poscia, che *sembra che l'arte del disegno fosse stata promossa nell'Etruria dai Greci* (*Monum. ant. ined.*, Tratt. prel., pag. XXVI). E non è ciò come dire che gli autori delle opere più antiche sono posteriori agli autori delle opere più recenti e loro scolari?

Troppo lungo sarebbe il volere notare le contraddizioni in cui caddero per effetto di sistema tanto gli antichi quanto i moderni scrittori: quindi strane esagerazioni nei giudizj pronunziati e dagli uni e dagli altri; come strano p. e. ci sembrò sempre il giudizio di Plinio quando asserisce che Apelle superò nella Pittura non solo quelli che furono prima di lui, ma anche tutti coloro che dovevano venir dopo: *omnes prius genitos et futuros postea superavit.* Ed è lo stesso Plinio, che mentre in un luogo (Lib. XXXV) vorrebbe tutto inventato e perfezionato in Grecia, lasciando all'Italia il solo merito di essere stata dai Greci ammaestrata, in un altro luogo (lib. III) assolutamente pronunzia invece, che *pudet a Græcis Italiæ rationem mutuari.*

Il Trad. C. Z.

In fatti, se, come è opinione, quel gran maestro, cui non fu mai contrastato il primo rango fra gli scultori, occupossi anche della Pittura, coltivata dai suoi due fratelli, vi avrà senza dubbio fatto uso del profondo sapere, che aveva acquistato nel disegno, sorgente principale della verità per la Pittura e per la Scultura.

Quanto alle altre parti dell'Arte, senza passare sotto silenzio le scoperte fatte pochi anni dopo da Polignoto, possiamo noi distinguere con maggiore sicurezza ed assegnare un posto ancora più importante ai progressi che fece l'Arte medesima nelle mani di Apollodoro, di Parrasio e di Zeusi, contemporanei e rivali celebri, i quali precedettero di un mezzo secolo Alessandro, destinato a godere di tutte le Arti, quando sarebbero elleno giunte alla loro perfezione.

Plinio ci insegna in qual modo quei tre pittori contribuirono successivamente al perfezionamento del disegno e del colorito; e, seguendo l'ordine naturale delle loro invenzioni, forma in pari tempo la cronologia dell'Arte.

Apollodoro diede dei precetti per insegnare ad esprimere le forme, *species exprimere instituit.*

Parrasio, pel primo, tenne conto della simmetria: *Parrhasius primus symmetriam picturæ dedit*; ed insegnò il secreto di rotundare ossia rilevare i corpi esprimendo accuratamente le estremità: *Ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se, ostendatque etiam quæ occultat.*

Zeusi avendo trovato l'Arte giunta già a siffatto punto, le fece rapidamente acquistare una maggiore gloria: *Artis fores apertas intravit, audentemque jam aliquid, penicillum ad magnam gloriam perduxit.* E di ciò ne somministra lo stesso Plinio la prova raccontando, che quel pittore giunse ad esprimere la vera bellezza in un quadro che dipinse in Agrigento, perchè ottenne dai cittadini di essa il permesso di studiare le forme perfette, che la natura aveva diviso fra le cinque più belle donzelle della loro città (*).

E ciò basta, senza farne una positiva osservazione, per dirci, che Zeusi ebbe pel primo la cognizione e la pratica del bello ideale: perchè questo

(*) Questo fatto, pel duplice suo rapporto colla esatta imitazione e colla bellezza ideale, è atto ad inspirare una viva curiosità. Cicerone, che lo crede succeduto nella città di Crotone (*De Inventione*, lib. II, cap. 1 e 2) lo descrive in una maniera assai più interessante che non ha fatto Plinio. Questo racconto, copiato od imitato poscia da tanti scrittori, fu descritto in versi da uno dei più antichi poeti francesi, nel *Romanzo delle Rose;* vedi l'edizione del 1735, verso N.° 16,888 e seg.

bello non è altro se non che una riunione di elementi perfetti, trovati sparsi, e presi qua e là da molti modelli: principio sublime, meraviglia dell'Arte! Ed è con questo mezzo che la scuola antica ha talvolta mostrato nelle sue opere una perfezione superiore alla natura medesima: non già che l'Arte abbia osato di emulare la creatrice degli esseri, ma bensì per tributarle con quello studio un omaggio di rinoscenza per tutto ciò che essa faceva in di lei favore nella Grecia.

I maestri contemporanei di Zeusi, od i suoi successori immediati, continuarono a ben meritare dell'Arte: che anzi ne perfezionarono essi alcuni differenti dettagli.

Timante seppe accrescere il merito delle sue composizioni colla venustà delle idee ingegnose di cui le arricchiva.

Panfilo agli studj proprj della Pittura aggiugneva quello della geometria e di tutte le scienze. Si dice, che egli fece uso dell'encausto (*),

(*) È così che, senza dissimulare le contraddizioni e gli anacronismi di Plinio, già notati più volte da diversi scrittori e particolarmente in questi ultimi tempi da uno dei più distinti scultori francesi e da un dotto antiquario, ho creduto che scegliendo fra le notizie di quell'autore sugli artisti e sulle loro opere, soltanto i passi e le epoche più proprie a farci conoscere l'andamento dell'Arte, di poter presentare un quadro, il quale soddisfacesse bastantemente al mio scopo. Io mi sono persuaso, che qualunque sia la causa degli errori di uno scrittore, il quale d'altronde seppe riscaldare la sua narrazione con un interesse sempre crescente, quegli errori gli sarebbero perdonati dalle persone sensibili alle attrattive delle Belle Arti, e che gli errori stessi non diminuirebbero la loro riconoscenza per la cura ch'egli si è dato di consolidare la gloria degli antichi maestri. Infatti trovò egli dei difensori pieni d'indulgenza, i quali con un attento esame degli scrittori, che pare abbia egli consultati, e colla scorta di una interpretazione meno rigorosa delle espressioni di cui si è servito, hanno diminuito d'assai i rimproveri che gli erano stati fatti (*Académie des Inscriptions et Belles Lettres*, tomo XXV).

Se, dopo queste osservazioni intorno all'autore, cui andiamo noi debitori delle più ampie notizie relative alla Storia delle Arti, è pur certo che bisogna accontentarci di qualche generalità, non solamente sulle epoche dell'invenzione della Pittura, ma anche sui suoi primi progressi fatti dagli antichi, noi non ci troviamo però nella medesima incertezza quanto al grado di perfezione cui ne portarono essi le più importanti parti.

Il tempo, è vero, non ci ha conservato nessuna delle grandi opere dei pittori greci: non è però impossibile di formarsi un'idea della loro abilità nell'invenzione, leggendo le descrizioni delle loro composizioni, che ci lasciarono gli antichi scrittori. Quindi impariamo, che gli argomenti erano per lo più tolti dalle favole religiose, o dai fatti i più rimarcabili della storia e delle umane passioni, e che il tutto era disposto con tale ordine, semplicità e chiarezza, che la lezione parlava vivamente allo spirito e restava profondamente impressa nella memoria. Le testimonianze che ci somministrano i capi d'opera di Scultura ancora esistenti, dell'eccellenza cui era giunta l'arte del disegno, non ci permettono di dubitare che l'espressione, questa parte sublime della Scultura e della Pittura, non sia essa pure stata spinta alla medesima perfezione.

Quanto al colorito ed alla prospettiva, per mancanza di monumenti, non possiamo che fare delle congetture.

Ma senza ripetere qui le discussioni già fatte sulla maggiore o minore abilità degli antichi nel chiaroscuro e nel colorito in generale, io sono d'avviso, e confermerò altrove questa mia asserzione, che hanno essi volontariamente trascurato nei loro quadri quest'abbagliante vaghezza, giudicandola non solamente inutile, ma altresì dannosa ai grandi effetti che la Pittura deve produrre sulla nostra anima (*Pochi lettori saranno persuasi di quanto asserisce il N. A. in questo periodo. — Il Trad. C. Z.*).

Quanto alla prospettiva, se non hanno osservato le sue regole così rigorosamente come i moderni, non si può nondimeno supporre che le abbiano intieramente ignorate. Si sono essi per lo meno conformati alle leggi della prospettiva aerea; ne hanno essi fatto un uso sufficiente, a norma dell'effetto che volevano produrre; ed hanno altresì composto dei trattati su questo argomento.

genere di Pittura, di cui ignorasi l'inventore, e che egli ne insegnò i processi a Pausia, il più celebre di tutti coloro che l'hanno praticata. Ma ciò

Venne ciò chiaramente dimostrato dall' abbate Sallier e dal conte di Caylus, nelle Memorie che fanno parte della Collezione dell'Accademia delle Iscrizioni e Belle Lettere (tom. VIII e XIII).

Relativamente alle diverse spezie di pitture e del loro meccanismo, gli scrittori dell' antichità, mancanti del soccorso dei dizionarj che hanno i moderni, e particolarmente di un' opera come l' Enciclopedia, immortale deposito di tutte le utili cognizioni, gli scrittori dell' antichità, ripeto, trascurando altresì le definizioni esatte e le ben circostanziate descrizioni ci lasciarono nell' ignoranza della maggior parte dei processi che ci importerebbe moltissimo di conoscere.

Noi sappiamo, che i pittori antichi praticarono la Pittura a guazzo, la Pittura a fresco e la Pittura all' encausto.

Un' idea nuova, ma finora priva affatto d' ogni prova appoggiata a solidi autorità od ai monumenti dell'Arte, fece spacciare che gli antichi conobbero anche la Pittura a olio.

Ed è forse egualmente impossibile di provare che gli antichi dipingessero a guazzo nella stessa maniera che si usa dai moderni pittori: Plinio però, senza somministrarci dei dettagli che l' indichino espressamente, non permette di dubitarne, soprattutto a motivo delle nozioni che ci trasmise sulle terre naturali o fattizie e sulle altre materie coloranti estratte dai metalli, di cui facevasi uso in quella spezie di Pittura.

Quanto alla Pittura a fresco, non dobbiamo soltanto vedere nel cap. 3 del lib. VII di Vitruvio, la preparazione dell' intonaco di un muro destinato a ricevere una mano od uno strato di rosso o di nero; ma dobbiamo in pari tempo riconoscervi i mezzi di preparare quell' intonaco, per renderlo atto ad essere tutto coperto di pitture, ad accrescerne lo splendore, a prolungarne la durata, nella stessa maniera, colla quale viene preparato dai moderni pittori.

La Pittura all' encausto, quella cioè in cui si faceva uso del fuoco, venne definita da Plinio in un modo più esatto: *encausto pingendi, duo fuisse antiquitus genera constat, cera et in ebore, cestro, id est, viriculo, donec classes pingi cœpere. Hoc tertium accessit, resolutis igne ceris, penicillo utendi* (Lib. XXXV, cap. XI).

Questo passo ci fa conoscere tre maniere di dipingere per mezzo del fuoco, l' una colla cera, l' altra sull' avorio con uno stiletto, la terza sulle navi con un pennello. Queste tre maniere sono distinte con chiarezza, ma nel medesimo tempo colla concisione abituale all' autore; concisione che diventò una inesausta sorgente di difficoltà e di opinioni diverse.

I nostri lettori se ne potranno convincere esaminando ciò che fu scritto su questo argomento, da due secoli in poi, da diversi autori, fra i quali citeremo particolarmente:

Monsjosius (Montjosieu), *Gallus Romæ hospes*, 1585 quest' opera contiene un piccolo trattato sulla Scultura e sulla Pittura degli antichi: fu ristampata in fine del Vitruvio di Elzevir, edizione del 1649.

Bulengerus, *De Pictura, Plastice et Statuaria*; Lugd. 1627.

Caylus, *Mémoires de l'Académie des Inscriptiones et Belles Lettres*, tom. XIX-XXV e XXVIII.

L' Enciclopedia alla parola *Encausto*.

Palomino, *El Museo Pictorico*; Madrid, 1715, tomo I, lib. I, cap. 5.

D. Requeno, *Saggi sul ristabilimento dell' antica Arte dei Greci e dei Romani Pittori*; Parma, 1787; ediz. seconda.

D. Pietro Garcia de la Huerta, *Commentarios de la Peintura encaustica*. Quest' autore fa menzione di D. Filippo de Guevara, che scriveva sulla Pittura, al tempo di Carlo V; la sua opera però venne pubblicata solamente nel 1788 a Madrid. Il medesimo scrittore D. Garcia de la Huerta ha fatto inserire nella *Antologia Romana*, 1796, 1797, alcuni avvisi ed una nota di varj ingegnosi processi sulla Pittura all' encausto.

Il sig. Fabbroni, dotto chimico, che abitava Firenze, pubblicò pure una sua Memoria intorno a siffatto argomento nella *Enciclopedia Romana*, mese di decembre 1796.

Mi sono limitato a queste semplici indicazioni, per la ragione, che ricerche più estese converrebbero di più ad un trattato di pratica pittorica, che non alla Storia dell'Arte. Farò d' altronde osservare che la Pittura degli antichi seguì il medesimo andamento in tutti i suoi generi. I suoi progressi e la sua decadenza passarono per i medesimi gradi.

I molti tentativi fatti per rinnovare il processo della Pittura all' encausto ottennero dei risultamenti fra di loro affatto diversi: quindi non è ancora ben certo se alcuno dei processi ritrovati dai moderni assomigli a quello usato dai Greci. Poche opere di tal genere giunsero fino a noi, e queste sono egizio-greche e non romane (vedi la nota (**) a pag. 9 di questa *Introduzione*). È bensì vero che pochi anni sono mostravasi in Roma un ritratto della regina Cleopatra, mezza figura di grandezza naturale, dipinto all' encausto sopra una lavagna, ed il quale ritratto dicevasi scoperto nei dintorni di Roma. L' opera venne esaminata dagli artisti e dagli antiquarj di varie città d' Italia e di Francia, dove quella pittura venne dal suo possessore trasportata. Le opinioni intorno ad essa furono tra di loro assai diverse: alcuni considerarono quel

che deve più far onore a Panfilo, è di essere stato il maestro di Apelle. All'epoca di sì eccellenti pittori il gusto delle Belle Arti si diffuse più generalmente, che non lo era stato prima, in tutta la Grecia. Lo studio della Pittura formò parte dell'educazione dei giovani di tutte le classi.

Nel medesimo tempo Protogene si rese celebre per il finito che distingueva le sue opere.

Aristide superò tutti in quella parte della Pittura, che tocca l'anima, nell'espressione (*).

Ciò che era moltissimo per la gloria dell'Arte: vi mancava però ancora quello che forma il vago di un quadro: Apelle ottenne quest'ultimo trionfo col colorito e coll'invenzione di una vernice equivalente forse, ovvero quasi equivalente all'olio (**); e nella parte tutta propria del sentimento, col dono celeste della grazia (***); della grazia più bella ancora della bellezza (****).

Nessuno ignora quale fosse il premio con cui Alessandro rimunerò i lavori di Apelle. Le qualità morali di quell'artista sembrano essere state una delle principali sorgenti dell'amabile suo talento. La sua modestia superava il suo merito ed i suoi rivali stessi erano a lui affezionati. E ciò sarà senza dubbio sufficiente per scusare l'apparente esagerazione degli elogi a lui prodigati da Plinio, e per dimostrare che egli è realmente degno del rango supremo, dove collocollo il prelodato scrittore (*****).

Apelle, colla esposizione de' suoi principj, rese ai pittori ed agli amatori della Pittura un servigio non meno eminente di quello che aveva loro fatto col suo esempio: pubblicò egli dei trattati sull'Arte sua. Pochi anni dopo di lui Eufranore ne compose uno sulla proporzione e sui colori. Lavori di questa natura devono persuaderci che la Pittura non lasciava più

dipinto come realmente antico e come un esempio prezioso della Pittura all'encausto; e fuvvi persino chi pretese di conoscerne l'autore, dicendo cioè che era lavoro di Timomaco da Bizanzio, contemporaneo della regina d'Egitto: altri invece l'attribuirono ad un artista del secolo del risorgimento delle Arti in Europa. Quanto a noi però diremo francamente, che abbiamo considerato quel dipinto (che pur vedemmo in Milano) non solo come un lavoro non molto antico, ma bensì come fattura moderna. Questo nostro giudizio è la conseguenza delle giuste osservazioni fatteci da un dotto nostro concittadino, artista ed archeologo distinto. E senza parlare in fatti del merito d'Arte o della convenienza del costume, la grandissima conservazione di quel dipinto bastava per indurre in sospetto un fino osservatore, riflettendo che dicevasi scoperta quella pittura in un luogo umidissimo. Eppure dopo tanti secoli la lavagna non era stata per nulla squagliata dall'umidità, ed i colori non avevano nè molto nè poco sofferto: sembrava anzi che il tutto fosse fatto da jeri.

Il Trad. C. Z.

(*) *Animum pinxit et sensus Hominis expressit:* Plinio, XXXV, 10.

(**) *Absoluta opera atramento tenui illinebat.* Plinio. Ivi.

(***) *Græci Charita vocant.* Ivi.

(****) *Præcipua ejus in arte venustas fuit.* Ivi.

(*****) Dicendo di lui: *omnes prius genitos et futuros postea superavit.* Ivi.

nulla a desiderare a quest'epoca, nè quanto alla pratica, nè quanto alla teorica (*). Maestri di siffatta abilità non si permettono di scrivere, se non quando hanno acquistato essi medesimi la convinzione della eccellenza dei loro principj, con una lunga e dotta esperienza.

L'Arte sostenuta da così saggi precetti e da sì bei modelli, si mantenne in tutto il suo splendore per più di cento anni. Dopo avere onorato il secolo di Alessandro, fiorì per qualche tempo sotto i successori di quel principe, ed incominciò a declinare nel secolo seguente. Fu allora veduta affievolirsi, decadere e soccombere nella rivoluzione che fece i Romani padroni della Grecia; i conquistatori trasportarono a Roma le pitture ed i pittori.

Dovremo ora parlare dei Romani per continuare la storia della Pittura: storia che non si può stabilire se non col soccorso delle nozioni sparse nel XXXV libro di Plinio. Avrò cura però di introdurre nella mia narrazione un ordine maggiore di quello tenuto dal prelodato scrittore: indicherò gli errori che vennero a lui rimproverati; e riunirò, per quanto mi sarà possibile, i fatti ai grandi avvenimenti della Storia romana, od alle gesta di alcuno degli uomini illustri, che ci ha fatto conoscere.

Strascinato dall'amor di patria, vuole Plinio che all'epoca in cui la Pittura era coltivata in Italia dagli Etruschi, abbia essa superato in merito le produzioni greche del medesimo tempo: egli ci assicura, che sotto Tarquinio il vecchio, era di già salita ad un altissimo grado di eccellenza (**). Ma non cita egli per prova se non le pitture eseguite da un pittore, greco di origine, in un tempio di Ardea, città la di cui esistenza ha preceduto quella di Roma.

(*) I migliori artisti dell'antichità, dopo di avere riscossi gli applausi dei loro contemporanei colle produzioni dell'Arte loro, volevano anche meritare la riconoscenza delle età future componendo dei trattati più durevoli ancora delle loro opere: ed è un vero dispiacere per noi di dovere collocare alla testa di quegli scrittori i maestri cui la Pittura deve la sua maggiore perfezione, essendone perduti gli scritti.

Tali furono Panfilo ed Apelle suo allievo: scrissero ambedue sulla Pittura, e Melanto seguì il loro esempio.

Di quanta utilità doveva essere una siffatta collezione, nella quale Apelle senza ripetere i precetti di Panfilo, vi aggiugneva il peso delle sue osservazioni e del suo esempio; e nella quale Melanto, appoggiato all'eccellente riuscita d'ambedue, erigeva le loro massime in regole incontestabili!

È opinione che anche Protogene, Eufranore e Teonesto, artisti celebri, abbiano scritto sulla Pittura.

Diversi autori, come Aristodemo, Polemone e Callisseno, i quali sono citati per avere composto degli elogi e delle vite di pittori, abbenchè non coltivassero essi medesimi le Arti Belle; altri, quali furono Anassimene e Menodoto, che componendo opere di questa natura, le sostenevano col credito da loro acquistato come artisti; letterati distinti, greci e latini, amatori illustri, Giuba re della Mauretania, Varrone, i due Filostrati, de' quali giunsero fino a noi le opere, occupati della Pittura per gusto, e con maggiore o minore applicazione, univano le loro osservazioni con quelle contenute nei più importanti trattati, e da questa riunione erasi formato un corpo di dottrina, egualmente utile per la pratica, che interessante per la cognizione della Storia dell'Arte e di quella degli artisti.

(**) *Jam absoluta erat Pictura in Italia.* Plin., lib. XXXV, cap. 3.

Parrebbe adunque che fosse dalla Grecia, passando per l'Etruria, che quest'Arte, come tante altre, sarebbe giunta nelle contrade in cui eransi stabiliti i Romani (*). Poco adatti alla cultura delle Arti, dalle quali venivano distratti da occupazioni diversissime, se si eccettua soltanto ciò che concerne i primi elementi naturali a tutti gli uomini, quei conquistatori del mondo non dovettero avere alcuna pretensione sull'invenzione propriamente detta, in tutto ciò che appartiene alla Pittura. Dopo le prime emigrazioni che avevano portato gli artisti greci in Italia, fu dalla Sicilia, dove altre colonie greche ne avevano senza dubbio condotto un gran numero, che molti di essi andarono a Roma per lavorare.

Della Pittura presso i Romani.

Non si trova alcun indizio di pittori romani, nè all'epoca antichissima di cui parla Plinio, nè posteriormente, fino ai tempi in cui volendo sempre provare l'antichità della Pittura presso i Romani, quello scrittore racconta, che nell'anno 450 di Roma, Fabio Pittore, che diede il suo cognome ad una antica famiglia, eseguì nel tempio della Salute diverse pitture, le quali si conservarono sempre benissimo fino a che un incendio le distrusse tutte all'epoca dell'imperadore Claudio.

Nel seguente secolo Pacuvio, pittore e poeta, nato a Brindisi, città della Magna-Grecia, e nipote di Ennio, adornò colle sue opere il tempio d'Ercole, al Foro Boario; e seppe altresì aumentare l'effetto delle sue rappresentazioni drammatiche, dipingendo egli medesimo le decorazioni del suo teatro (**).

(*) Il sig. Caylus invoca la grande anteriorità che Plinio dà alle pitture eseguite in Etruria sopra quelle della Grecia, in appoggio della sua opinione sull'antica comunicazione degli Etruschi cogli Egiziani. Ma, se fosse provato, che le cognizioni degli Etruschi hanno preceduto quelle dei Greci, resterebbe sempre da esaminare quale dei due popoli perfezionò l'Arte pel primo, e qui la priorità dei Greci non sarebbe certamente dubbia.

Dopo quanto fu da noi detto più sopra, nella nota a pag. 11, sulle pitture etrusche e sulla loro eccellenza, sembra che dubbia possa dirsi ancora la priorità dei Greci nel perfezionamento di quest'Arte. Sulla possibile relazione poi degli antichissimi Egiziani cogli Etruschi vedasi la nota da noi posta a pag. 15 della *Introduzione* alla Scultura. *Il Trad. C. Z.*

(**) Se però è questo il vero significato delle parole di Plinio, relativamente a Pacuvio: *clariorem eam artem fecit gloria scenæ,* lib. 35, cap. 4.

Claudio Pulcro, un secolo dopo Pacuvio, usò degli stessi mezzi per accrescere la magnificenza e l'interesse dei giuochi, che dava al popolo romano: *Habuit et scena ludis Claudii Pulchri magnam admirationem picturæ. Ivi.* Valerio Massimo aggiugne: *Scenam varietate colorum adumbravit.*

Abbiamo già osservato, che i tragici greci ebbero grandissima cura di stabilire un perfetto accordo tra le decorazioni del teatro ed il carattere delle loro rappresentazioni. Euripide, secondo Suida, era stato pittore prima che componesse tragedie.

Presso i moderni viene egualmente raccomandato un sì importante accessorio. L'arte di decorare i teatri sembra fosse singolarmente perfezionato presso gli antichi: è ciò che ci insegna Vitruvio, particolarmente in questo passo: *Scenæ satyricæ ornantur arboribus, speluncis, montibus, reliquisque agrestibus rebus* (lib. V, cap. 8). Ed è possibile che quelle ricche decorazioni abbiano dato origine alla spezie di paesaggio, in cui Ludio, citato più sotto, si rese celebre, e di cui ne fu fatto in seguito un uso abusivo e ridicolo.

Lo storico Plinio fa osservare, che dopo Pacuvio, la Pittura non fu più coltivata in Roma da mani così illustri. Cicerone prima di lui si lagnava già di siffatta indifferenza, e prevedeva altresì quanto funesti al gusto ne sarebbero stati gli effetti.

È altresì dimostrato, che a quell'epoca tutto ciò, che vedevasi in Roma di lavori interessanti in tal genere, era sortito da mani straniere, dalle mani cioè di artisti greci. Tale era il quadro che Marco Valerio Messala aveva collocato nella *Curia Hostilia*, e sul quale aveva fatto dipingere la vittoria da lui riportata in Sicilia sopra i Cartaginesi ed il re Jerone: così dicasi di quello che Lucio Scipione appese in Campidoglio, ed il quale rappresentava la sua vittoria d'Asia. Lucio Ostilio Mancino imitò quest'esempio, esponendo nel foro un quadro, sul quale egli era rappresentato nel momento in cui pel primo montava d'assalto sulle mura di Cartagine; ne faceva egli medesimo la spiegazione distinguendo esattamente i luoghi in cui erano stati dati i diversi combattimenti; quest'atto di popolarità gli procacciò il consolato nei seguenti comizj.

Ciò non pertanto sembra, che se gli artisti romani non imitarono allora quelle produzioni di un'Arte straniera in modo da meritare, che i loro nomi venissero tramandati fino a noi, pure vi trovarono essi sufficienti attrattive, per occuparsi alcun poco della Pittura.

Ciò fu particolarmente quando Lucio Mummio, dopo di avere fatta la conquista di una parte della Grecia, depose nel tempio di Cerere il quadro di Aristide, rappresentante il Dio Bacco, e pel quale il re Attalo aveva offerto seicentomila sesterzj. L'importanza con cui Plinio sembra distinguere quest'epoca, deve persuaderci che è questa la data dello stabilimento di una scuola greca in Roma (*).

Gori fa menzione nella sua Raccolta d'iscrizioni, tom. I, pag. 390, di un altro pittore di decorazioni, Romano.

P. CORNELIUS P. L.
PHILOMUSUS . PICTOR
SCOENARIUS . IDEM . REDEMPT.
MONIMENTUM . FECIT . H. C
.ORNELIOE . P. L. LYCEE LIBI
Æ. CASTOE . ANNOR. NATA XIIX . HIC . SI
TA EST . ET SUIS . POSTERISQUE EORUM.

(*) Puossi altresì congetturare dalle parole tanto conosciute di Orazio, lib. II, epist. I:

Græcia capta, ferum victorem cæpit, et artes
Intulit agresti Latio.

Il capolavoro di Aristide diventò un modello di buon gusto e fu senza dubbio da quell'istante, che l'insegnamento trovossi diretto da quei medesimi artisti greci, che i Romani strascinarono prima seco loro come schiavi ed ai quali accordarono poscia la libertà.

Quegli orgogliosi conquistatori non tardarono molto a scegliere per institutori de' loro figli, dei Greci i quali all'Arte di dipingere riunivano anche delle filosofiche cognizioni. Di un tal numero fu quel Metrodoro, cui Paolo Emilio confidò l'educazione de' suoi figli. Che uomo dovea egli mai essere il maestro di siffatti allievi?

Da quest'epoca in avanti non cessarono più le relazioni tra la Grecia e Roma, per lo studio delle Lettere e delle Belle Arti. Ai primi maestri greci si unirono, dopo la conquista, anche gli artisti formati nelle scuole delle isole dell'Arcipelago e dell'Asia minore. Idee di gloria e di fortuna li chiamarono a Roma, in quella immensa città, piena di tesori di tutte le nazioni soggiogate e di già abituata al loro lusso.

Nel numero di questi ultimi artisti fuvvi quella donna, celebre in diversi generi di Pittura, quella Lala cioè, la quale, nata a Cizico, portossi a Napoli, poscia stabilissi a Roma al tempo di Varrone. La sua prontezza nel dipingere, unita ad un vero talento, eccitò una sì grande ammirazione che i di lei quadri pagavansi di più di quelli di Sopoli, di Dionisio e degli altri più distinti pittori del suo tempo. Lala formò molti allievi in Roma.

Un'altra donna fiorì nella medesima epoca, Olimpia cioè, la quale ebbe per suo scolaro Aristobulo. Fu in queste scuole che incominciarono ad instruirsi alcuni pittori romani.

Gli uomini più distinti per la loro dottrina, eloquenza e civiltà, Varrone, Ortensio, Cicerone, Attico, non risparmiarono incomodi e spese per riunire delle collezioni di quadri e di disegni greci (*). Ne riempivano essi le loro case di campagna, le quali diventavano in tal maniera altrettanti musei (**).

(*) Quando al tempo di Varrone riparossi il tempio di Cerere, fabbricato vicino al Circo massimo, furono levati via senza danneggiarli gli intonaci di una parte dei muri, *crustas parietum excisas*, perchè su di essi vi erano delle pitture di Damofilo e di Gorgaso, artisti siciliani o greci, annoverati fra i più antichi che abbiano lavorato a Roma; Plinio, XXXV, 12.

Una siffatta cura prova, che gli amatori distinti di quel tempo spingevano il loro zelo fino a volere conservare delle testimonianze dell'andamento progressivo dell'Arte.

Murena e Varrone avevano già fatto trasportare delle pitture da Lacedemone a Roma per mezzo di una operazione consimile.

(**) I Romani, troppo occupati d'ambizione, di intrighi e di guerre, per potere pacificamente godere delle produzioni delle Arti in mezzo ai tumulti della loro città, raccoglievano siffatte ricchezze nelle loro case di

Amante di tutto ciò che la natura, le Arti e la gloria offrono di lusinghiero, Giulio Cesare ebbe le medesime cure.

Augusto cuoprì di quadri le mura del foro e quelle del senato. Sia che gli ozj della pace, di cui godeva Roma sotto il suo impero, producessero naturalmente il gusto delle Arti; sia che la moda s'introducesse in Roma, in tutti gli ordini dello Stato, come succedette anche a' nostri giorni, fu veduto nuovamente, come al tempo di Fabio, un cavaliere romano, Turpilio cioè, dedicarsi allo studio della Pittura. La città di Verona fu adornata colle sue opere.

Quinto Pedio, muto dalla nascita, e nipote di un personaggio consolare, venne istrutto nella Pittura, per espresso volere della sua famiglia e per confessione dello stesso Augusto.

Sempre grave nel suo esteriore, il pittore Amulio, dice Plinio, *pingebat semper togatus*, dipingeva cioè, senza mai levarsi la toga, e conservava perfino sui ponti la dignità, della quale era sì geloso ogni cittadino romano.

Altri, come Cornelio Pino ed Accio Prisco, dipingevano, regnando l'imperatore Vespasiano, nel tempio dell'Onore e della Virtù.

Tutto in somma concorreva a far sì che l'Arte gettasse profonde radici nel suolo di Roma: gli elogi stessi che prodigalizzava Plinio alle opere ed al genio dei Greci, avrebbero dovuto contribuire a svilupparvi il talento, se un tale successo fosse stato possibile: ma lo smoderato uso delle ricchezze, i capricci dei grandi, e l'abuso del potere assoluto precipitarono in un'eguale decadenza i buoni costumi e le Arti Belle.

Quando gli uomini possono e vogliono tutto, dalla varietà de' loro desiderj nasce il cattivo gusto; nè la natura, cui siffatto gusto sta in opposizione, non può in alcuna maniera impedirne gli eccessi. Queste cause morali esercitarono la loro influenza sulla Pittura anche prima che spirasse il bel secolo di Augusto: il lusso, che non era quello dello Stato, ma bensì quello dei particolari, la ricca voluttà, la noncurante oziosità, produssero una decadenza universale (*).

campagna, per ivi contemplarle più comodamente. È pure lo stesso motivo, che una nazione moderna dà per scusa, quando viene rimproverata di esigliare in campagna le migliori raccolte di statue e quadri, esponendo così e le une e gli altri ad un più rapido deperimento. Agrippa cercò di distogliere i Romani da quella abitudine con un suo discorso, che Plinio chiama: *Oratio magnifica et maxime civium digna, de tabulis signisque publicandis, quod fieri satius fuisset quam in villarum exilia pelli.* Lib. XXXV, cap. 4.

(*) *Artes desidia perdidit;* Plin. XXXV, cap. 1.

Plinio lo prova, quando dopo di avere rammentati i grandi argomenti, sui quali esercitavasi l'Arte nei secoli che l'avevano preceduto, descrive poscia le scene triviali, ridicole, ed anche degne di disprezzo, che ne avevano già usurpato il luogo fino a' suoi tempi. Ciò basti, dice egli, terminando il racconto dei soccorsi anticamente prestati dalla Pittura allo spirito pubblico, ciò basti intorno alla dignità di un'Arte spirante (*).

(*) *Hactenus dictum sit de dignitate artis morientis;* Ivi, XXXV, cap. 5.

Bisogna ciò non pertanto aggiugnere, come lo fece l'autore medesimo relativamente alla Scultura, che la Pittura, malgrado lo stato di decadimento, in cui trovavasi già, non fu però sempre adoperata e protetta da molti imperatori del primo, secondo e terzo secolo.

Gli scrittori di quell' età c' insegnano, che alcuni di quei signori del mondo, non isdegnarono di trattare essi medesimi il pennello. Svetonio ce lo assicura parlando dell' imperatore Claudio. L' imperatore Adriano non solamente studiò l'Architettura; ma, giusta la testimonianza di Dione Cassio, sapeva dipingere e modellare. Lampridio dice la stessa cosa di Alessandro Severo.

Nè vi può essere dubbio, che alla medesima epoca, sia stata coltivata la Pittura da particolari e da artisti di professione: ma il tempo non lasciò sussistere monumenti abbastanza considerabili, per poter conoscere se quest'Arte rialzossi ancora per qualche tempo, come vedemmo succedere per la Architettura e per la Scultura, dal primo al quarto secolo. Il fine di quest' ultimo vide consumare la loro comune decadenza in Italia, senza che la loro sorte potesse dirsi migliore in Grecia, dove quelle Arti eransi rifugiate.

PARTE PRIMA

DECADENZA DELLA PITTURA, DAL IV FINO AL XVI SECOLO

PITTURA A FRESCO

Tav. I. Scelta di alcune delle migliori pitture antiche, giunte fino a noi.

A fine di mostrare più chiaramente quale fu lo stato della Pittura nei secoli della sua decadenza, faccio precedere alle tristi produzioni di quegli infelici tempi, una tavola ricca dei capolavori della più bella età della Pittura, come ho già fatto anche per la Scultura e per l'Architettura.

È facile il comprendere che il confronto, che potrassi instituire col mezzo di questa riunione, non avrà per iscopo se non la scelta degli argomenti, l'invenzione e la disposizione delle pitture (*); perchè il tempo, che tutto consuma, non permette che raramente di giudicare della espressione, e giammai del colorito, parte qualche volta trascurata in quelle pitture a fresco.

È altresì necessario di osservare, che le pitture antiche giunte fino a noi, particolarmente quelle di Ercolano, non presentano nè nel disegno, nè nel colorito la medesima perfezione, come nelle altre due parti dell'Arte; la cagione di questa differenza è, che sono quelle pitture, per la maggior parte, semplici imitazioni di originali sortiti da mani assai più abili, e che probabilmente non erano stati dipinti sul muro (**). I grandi maestri in generale,

(*) Osserverò, relativamente a questa tavola, come dovrò ripetere la medesima osservazione altrove, che, per ottenere dalla vista e dal confronto di questi monumenti tutto il vantaggio desiderato, sarà d'uopo consultare le incisioni già pubblicate in una dimensione maggiore. La moltiplicità degli oggetti, che io doveva riunire obbligommi a ridurre sensibilmente le dimensioni, per non avere ad aumentare di troppo il numero delle tavole.

(**) Al tempo di Apelle, non si era ancora introdotto l'uso di cuoprire intieramente le pareti di pitture: *Nondum libebat parietes totos pingere.* Abbiamo precedentemente veduto, che i pittori di primo ordine, bramosi di estendere la loro riputazione col diffondere la conoscenza delle loro produzioni, non le eseguivano mai sulle pareti, nè le fissavano mai alle muraglie in modo, da non poterle staccare: *Uno in loco mansuras.*

Plinio, il quale racconta questo fatto (XXXV, 10), ci dà altresì motivo da presumere, che l'uso di dipingere sui muri appartiene particolarmente all'infanzia ed alla decrepitezza dell'Arte.

Prima di Apelle, che segna l'epoca della perfezione, il *Pecile*, portico di Atene, era stato intieramente coperto di pitture da Polignoto, uno dei migliori pittori della prima età: lo stesso che aveva in egual modo decorato il *Lesché*, ossia la sala di conversazione di Delfo. Gli argomenti trattati da quel maestro erano stati scelti dalla favola e dalla storia de' tempi eroici.

Molto tempo dopo Apelle, Ludio dipinse sui muri diverse composizioni di un genere molto nobile, i di cui

eccettuati pochi esempj in contrario, dipingevano di preferenza dei quadri che si potessero staccare dalle pareti e trasportare da un luogo o da un paese all'altro.

Checchè sia però, le pitture qui pubblicate, devono, se non erro, bastare a far conoscere ed apprezzare il merito delle scuole antiche, per giustificare così gli elogi, che esse ottennero (*), e principalmente, lo ripeto, per raggiugnere lo scopo che mi sono proposto, coll'istituire un confronto tra le diverse epoche dell'Arte, quanto all'invenzione, ed alla disposizione dei quadri.

Le due composizioni, incise sotto i N.i 1 e 9, presentano ambedue una riunione di persone occupate di una azione semplice, quella cioè di ascoltare un racconto od una lettura con un più o meno vivo interesse.

La pittura N.° 1 è copiata da un vaso greco, trovato in una delle isole dell'Arcipelago. Gli scrittori non vanno tutti d'accordo sull'argomento di questa composizione. L'autore delle spiegazioni unite alla Raccolta dei vasi di Hamilton, crede che vi sia rappresentata Cassandra che predice alla sua famiglia l'eccidio di Troja. Una figura di donna, seduta in mezzo alle altre, tira a sè i primi sguardi dell'osservatore. Di sopra della sua testa vedesi un genio, la di cui presenza può infatti persuadere che questo personaggio principale è animato da una inspirazione divina e predice, o sta per predire il futuro. Un'altra donna, seduta più basso, sembra raccontare dei fatti,

argomenti erano da lui scelti dalla natura campestre e dalle scene più comuni della vita umana, e ne diffuse quindi il gusto; locchè mostrava già un principio di decadenza. Darassi il medesimo giudizio quanto alle pitture trovate ad Ercolano, le quali rappresentano quasi tutte paesaggi, giuochi, danze, interni di edifizj e stravaganti decorazioni di Architettura, somiglianti ai moderni rabeschi. Ed è perciò che credetti di poter francamente asserire, che le composizioni eroiche, le quali si trovano in piccolissimo numero, come sono il quadro di Teseo, quello di Oreste, e quello dell'educazione di Achille, devono essere state eseguite da pittori ornatisti, copiandole da opere celebri collocate in luoghi distinti.

La pittura rappresentante Teseo vincitore del Minotauro, fu in fatti trovata in una grande camera, a Retina, presso Ercolano, nel 1739: ed è ciò conforme a quanto dice Vitruvio, il quale nell'insegnarci con qual ordine e convenienza gli antichi disponevano il tutto, aggiugne che in ciascuna casa eravi una gran sala o galleria, nella quale conservavansi le immagini degli Dei ed i quadri storici: *Habentem Deorum simulacra, seu tabularum dispositas explicationes*.

(*) In appoggio di quanto dico qui in generale, e particolarmente per le pitture di Ercolano, temendo del mio giudizio, invocherò quello di un maestro, che uno studio profondo dell'antico e le osservazioni da lui fatte sul luogo, hanno messo in istato di parlarne meglio di qualunque altro. È questi il cav. Mengs, il quale in una lettera (pubblicata dall'avvocato Fea nella edizione delle sue opere fatta a Roma nel 1787, p. 395), dopo di avere spiegato tutto ciò, che appartiene al meccanismo della Pittura a fresco, al disegno, al colorito, al chiaro-scuro ed alla prospettiva, parlando di quei monumenti antichi, così si esprime: *Che con somma maestria e stile sono toccate, dipinte le figurine*, ecc. Il prelodato scrittore deduce altresì dal merito delle pitture di Ercolano una osservazione generale, cioè: *Che bene osservate, esse possono convincere che gli antichi pittori dovevano essere di una somma perfezione, e che possedevano tutte le parti necessarie all'Arte.*

che vanno apparentemente a confermare le predizioni di Cassandra, che un eroe in piedi vicino a lei sembra aspettare. Una terza donna, amica o sorella di Cassandra, le sta vicino, ascoltando con attenzione quella che parla. Compie la scena una quarta donna che tiene sollevato un ventaglio (*).

L'altra composizione, N.° 9, fu copiata dalle pitture di Ercolano. I dotti autori delle spiegazioni di quell'opera sono d'avviso, che l'argomento fu ricavato dalla tragedia di Ifigenia in Tauride di Euripide: vi è rappresentata l'avventura di Oreste riconosciuto. Nel giovane che siede pensoso e melanconico riconoscono Oreste, nel suo proprio carattere: la donna, che piangente lo abbraccia è sua sorella Ifigenia nell'atto di riconoscerlo. L'altro giovane, che gli siede dirimpetto ed ha in mano un foglio mezzo aperto, e pare, che nel leggerlo additi Oreste, è Pilade, che scuopre ad Ifigenia il fratello, cui la lettera di lei doveva consegnare. Per l'altra giovane donna intendono gli illustratori ercolanesi, o la stessa Ifigenia, che si raccomanda al coro figurato nella vecchia, che il richiesto silenzio le promette, oppure che la giovane donna e la vecchia figurino unitamente il coro. Il vecchio sorpreso da meraviglia pare sia il re Toante; e la divinità colla faretra al fianco sarà la statua di Diana che dovevasi rapire.

Il luogo della scena è in questa pittura ben indicato: le figure sono ben collocate: i sentimenti che sembrano provare, sono convenienti alla loro situazione: tutto è chiaro e saviamente disposto in bell'ordine.

Così dicasi della prima pittura da noi descritta: la disposizione è semplice e naturale: la tranquillità dell'insieme invita all'attenzione; ne deriva quindi una espressione generale, che parla vivamente agli occhi e porta con chiarezza alla mente tutte le idee che l'artista si è proposto di imprimervi: locchè non ci permette di dubitare che l'espressione particolare nei lineamenti di ciascuna figura non sia resa colla eguale perfezione. L'Arte adunque non poteva raggiungere meglio il suo scopo.

Il Passeri, spiegando, nella sua raccolta di pitture etrusche, la composizione, che noi pubblichiamo qui, sotto il N.° 2, crede vi siano rappresentate

(*) Secondo l'opinione di Winckelmann questa pittura rappresenterebbe Ercole venduto ad Onfale, regina di Lidia. È questa velata fino agli occhi: Ercole colla clava si presenta supplice ad essa: il genio alato è l'anima di Ifito ucciso da Ercole; o fors'anche il genio dell'Amore, che annunzia ad Onfale l'oggetto della sua passione. La donna col ventaglio simboleggia la mollezza dei Lidj (Hamilton, *Antiq. etrusques*, tom. II, pag. 164).

Sappiamo che il signor Inghirami ha nuovamente illustrato questa pittura nella interessante sua opera intitolata: *Pitture di vasi fittili*: la spiegazione sarà fors'anche già pubblicata: ma noi non la conosciamo ancora. *Il Trad. C. Z.*

le nozze di Ercole con Ebe. Il sig. D'Hancarville però, la di cui ardente immaginazione tende più facilmente alle idee mistiche e simboliche, dandone la spiegazione nella Raccolta di vasi pubblicata dall'Hamilton, è d'avviso, che questa pittura sia relativa ai misteri orfici di Bacco. Il toro superbo, che un genio alato conduce con un filo all'altare, non è, dice egli, la vittima, ma il Dio medesimo. Checchessia però, la composizione di questa pittura, è bella ed il suo disegno grazioso ed animato: il movimento di ciascuna figura inspira l'interesse difficile a spiegarsi, ma ben sensibile, di una rappresentazione mistica (*).

Gli Arimaspi, popoli settentrionali, ed i grifoni, animali chimerici, occupati gli uni e gli altri, dice Plinio, della ricerca dell'oro, erano fra di loro in continui combattimenti. La pittura, al N.° 3, copiata da un vaso etrusco, rappresenta una scena di tal fatta. Il fuoco dell'azione, tanto nell'uomo, assalito sul suo carro, quanto nei due grifoni, uno dei quali lo attacca di fianco, mentre l'altro si precipita sui cavalli, è espresso con forza e con nobiltà, e per le forme dei muscoli e per i movimenti di ciascuna figura (**).

Se non si conoscesse l'ardire, frutto del sapere, che caratterizza il disegno degli antichi, se non si fossero vedute quelle linee eleganti e pure, le quali dopo gli antichi non vennero più riprodotte se non che dalla matita di Raffaello, se ne troverebbero qui degli esempj, come anche nelle due seguenti pitture ed in altre che vedonsi sopra molti vasi campani, ecc.

Avvi forse qualche cosa di più semplice e più grazioso della pittura di uno dei suddetti vasi pubblicata qui sotto il N.° 4? Se si sorprendesse Amore colle Grazie e si domandasse loro: Che fate voi insieme? Mia sorella canta e noi danziamo, risponderebbe Amore. Ecco ciò, che ci dice questa pittura. Idea, composizione, attitudine, tutto è semplice, naturale e

(*) Io sono d'avviso che il toro rappresentato in questa pittura non sia il medesimo Bacco, detto Tauriforme, ma bensì un toro consacrato a quel Dio ed ornato delle mistiche bende per essergli sagrificato. Così esaminando la tavola dell'opera di Hamilton, dove è pubblicata questa pittura, mi sembra che non sia un *genio alato*, quello che conduce all'ara il toro, ma bensì una *donna alata*, e sarà forse questa una delle Iadi o Plejadi nudrici di Bacco, ecc. *Il Trad. C. Z.*

(**) L'opinione, che rappresenti questa pittura uno degli Arimaspi assalito da due grifoni, è del signor D'Hancarville, ed esattamente qui ripetuta dal D'Agincourt. Il sig. Inghirami però non è del medesimo avviso: il costume dell'assalito dei grifoni, non meno che la sua forma, lo persuadono, che quella figura è un'Amazzone; che quest'Amazzone è simbolo delle gelide iperboree regioni, cioè del freddo; e che i grifoni, abitatori di calde regioni nelle Indie orientali, indicano la forza del sole, quindi il caldo: che perciò quest'Amazzone oppressa dai grifoni rappresenta l'equinozio di primavera (Inghirami, *Monumenti etruschi*, serie V, tav. XLV). *Il Trad. C. Z.*

grazioso: si crederebbe quasi di vedere la giovane donzella, che Anacreonte descrive nella sua ode sesta, cinta il crine di vaghe rose, percuotere il suolo co' delicati piedi mossi al suono di aureo plettro. Era dunque con mezzi della stessa natura, con forme flessibili ed armonicamente proporzionate, che la lingua e l'Arte del disegno esprimevansi presso i Greci e somministravansi vicendevolmente le immagini.

La figura rappresentata sotto il N.° 5, danza vicino ad una colonna, emblema antichissimo di tutti coloro, i quali rappresentano delle divinità. È Cerere, è l'Amore, che questa colonna rappresenta? È una corona di fiori od una cintura, che la danzatrice lascia cadere dalle sue mani? Io l'ignoro: la mollezza e l'abbandono de' suoi movimenti destano nell'osservatore idee vaghe, e sì dolci, che quasi non si ardisce di fissarle. Tale era la delicata sensibilità dei Greci: tali erano i motivi sempre interessanti e lusinghevoli della loro poesia, della loro musica e della loro pittura (*).

Tutte le convenienze, prescritte da un argomento nobile, sia esso favoloso, oppure storico, quanto ai personaggi ed all'azione, sono osservate nella pittura qui pubblicata sotto il N.° 10. Essa rappresenta Teseo, vincitore del Minotauro, che riceve gli omaggi della riconoscenza dai giovani e dalle donzelle ateniesi. Una statura più che eroica ha dovuto far collocare questo personaggio principale in mezzo della composizione; la sua posatura esprime la tranquillità dell'uomo forte e la maestà dell'eroe. Le attitudini vive e variate delle vittime, che ha liberato, esprimono la commovente gratitudine, tutta propria della gioventù. Il mostro che Ovidio descrive con queste parole, *Semibovemque virum, Semivirumque bovem*, morto ai piedi del vincitore, caratterizza l'azione e ne richiama alla mente le cause: *Veneris monumenta nefandæ*. Questa pittura è un modello d'invenzione e di ordinata disposizione e, se non mi inganno, deve considerarsi come la migliore di tutte quelle ritrovate ad Ercolano. Io vidi questa pittura ancora abbastanza fresca per potervi distinguere tutto il merito dell'espressione, e per ammirarvi anche quello del colorito, molto più raro in tutte le altre.

Le Ore nodriscono i cavalli del Sole; le Grazie e le Ninfe hanno cura di quelli dell'Aurora. Pegaso, che fece col suo piede zampillare il fonte di

(*) D'Hancarville, che illustrò questa pittura è d'avviso, che la colonna indichi piuttosto il portico od il teatro, dove eseguivansi anticamente le danze. Ciò che la danzatrice lascia cadere non è ben determinato se sia uno strumento musicale, una corona od altro oggetto consimile. *Il Trad. C. Z.*

Ippocrene, cavallo egualmente caro alla Pittura ed alla Poesia, è qui rappresentato sotto il N.° 11, accarezzato dalle gentili mani di tre Najadi: quest' omaggio della loro riconoscenza è tanto ingegnoso, quanto graziosa e vaga ne è la composizione. E l'idea di collocare questa pittura nel sepolcro dei Nasoni, presso l'ombra errante del poeta che cantò più teneramente l'amore, rende questa invenzione ancor più poetica ed interessante.

La ingenuità delle attitudini e la grazia naturale delle figure, conformi alla semplicità dell' argomento, danno alla composizione, N.° 12, una grazia, che direbbesi quasi insuperabile: locchè prova, che solamente coll' imitare la natura ben scelta ne' suoi istanti e nelle sue produzioni le più atte a piacere, l'Arte è sempre sicura di un buon esito. Il giuoco degli aliossi, come è qui rappresentato, si usa ancora oggigiorno ed offre non di rado scene egualmente graziose. È questa scena dipinta sul marmo: la pittura è *monocromata*, ovvero, come dicono i moderni, a chiaroscuro. Il pittore Alessandro vi scrisse il suo nome e quello delle cinque giovani donne da lui rappresentate: appartengono esse alla favola ed alla storia e tutte le Arti le hanno illustrate: Latona e Niobe si danno la mano in segno della loro antica amicizia: Febe si appoggia a Niobe e sembra prender parte alla loro conversazione, mentre Ilaira ed Aglae, figlie di Niobe, giuocano agli aliossi.

Si possono leggere, nelle illustrazioni delle pitture trovate ad Ercolano, le opinioni diverse dei dotti intorno all' argomento della pittura sotto il N.° 13. La maggior parte di essi convengono nel riconoscervi Ulisse, che si presenta a Penelope, dopo di averla liberata dai suoi indiscreti amanti. La principessa è seduta, senza osare, secondo l'espressione di Omero, nè mirare in viso, nè interrogare il suo sposo. Plinio dice, che Zeusi dipingendo Penelope, *pinxisse mores videtur*, rese cioè sensibili i costumi di quella casta regina (*). Sarebbe impossibile di immaginare un modello più espressivo di un simile colloquio, e soprattutto di offrire una composizione più pittoresca e più interessante, con mezzi così semplici e con un sì piccolo numero di

(*) Pausania racconta un fatto, che dimostra benissimo il carattere, ossiano i costumi di Penelope (lib. III, cap. 20). « A trenta stadj da Sparta, dice egli, voi trovate una statua del Pudore, quivi collocata da Icario per la seguente ragione. Avendo Icario maritato la sua figlia con Ulisse, volle persuadere il genero a fissare la sua dimora in Sparta; ma tutto inutilmente. Deluso così nella sua speranza, tentò in ogni maniera di persuadere la figlia, scongiurandola di non abbandonarlo. Nel momento in cui la vide partire per Itaca, rinnovò le sue istanze e seguì il carro in cui essa si trovava. Stanco finalmente Ulisse di tante importunità, dice alla sua sposa che poteva scegliere tra suo marito e suo padre e che la lasciava libera di partire con lui oppure di tornarsene a Sparta. Dicesi, che allora Penelope arrossì, non fece motto ed abbassò il velo sul viso. »

personaggi: talento questo particolare agli antichi artisti e poco conosciuto dai moderni.

Sapevano altresì quegli antichi maestri dell'antichità impedire la licenza ai loro pennelli anche negli argomenti che più sembravano autorizzarla. In una danza bacchica, rappresentata sotto il N.° 14, un seguace di Bacco fa sulla mano della sua ballerina un bacio, che la stessa decenza non saprebbe disapprovare.

E quegli abili pittori avevano altresì l'arte di aumentare colle lezioni della filosofia l'interesse degli argomenti della favola. Al fianco di Narciso, innamorato di sè stesso e consumando la sua vita nel contemplare la sua immagine nello specchio delle acque, hanno essi dipinto, N.° 15, l'Amore attristato, che estingue la sua fiaccola: *Non amare che sè stesso non è più amore, e senza amore la vita cessa.*

Altra lezione contro l'orgoglio: Apollo appoggiato alla sua lira, tenendo una palma, simbolo della sua vittoria, ordina il supplizio di Marsia, N.° 16, 17 e 18; è già costui legato all'albero fatale: già lo Scita affila il suo coltello: Olimpo, allievo di Marsia, si getta ai piedi di Apollo, ed *Ah! fategli grazia*, esclama egli: il movimento delle sue braccia e delle sue mani che innalza colla vivacità della gioventù, senza imbarazzo, senza alcun contrasto studiato, esprimono chiaramente quella esclamazione. Non fu l'artista che posò quella figura, ma bensì il sentimento ed il dolore: come è ben espresso l'affettuoso movimento ed il dolore di quella preghiera: *Ah fategli grazia!* L'occhio di Olimpo è diretto verso il Dio, che implora. Quanto maestosa è la figura di Apollo, vincitore della presunzione! Ecco adunque un modello completo di una azione rappresentata con semplicità e di una viva espressione, ottenuta con una rara sobrietà di mezzi.

Una composizione più ricca e non meno chiara malgrado la sua ricchezza, terminerà il quadro storico dello stile della pittura antica, che volli esprimere su questa tavola. La pittura, N.° 6, una delle prime che siano state conosciute dai moderni, ed anche a' nostri giorni una delle più interessanti fra quelle che giunsero fino a noi, è conosciuta sotto la denominazione di *Nozze Aldobrandine*; così chiamata dalla famiglia cui appartiene e dal palazzo dove è conservata, dopo duecento e più anni dacchè fu trovata sul Monte Esquilino. Questa composizione riunisce sola i diversi generi di merito sparsi in quelle finora descritte: unità, espressione, decenza.

Una giovane sposa, seduta sul letto nuziale, resiste ancora modestamente all'invito di entrarvi. Il suo velo rosso, *flammeum*, non cuopre più la sua faccia; di già la cintura della sua veste bianca è slacciata: ma la donzella esita ancora; *tardat ingenuus pudor*. La *Pronuba*, la di cui funzione, presso gli antichi, è conosciuta, e che in questa pittura distinguesi dal vestito meno modesto, impiega per determinarla proposizioni e carezze, il buon esito delle quali sta attendendo lo sposo atteggiato in maniera che non lascia alcun dubbio sulla sua impazienza. Diverse donne preparano i vasi ed i profumi necessarj per il bagno, mentre cantano altre intorno ad un'ara, ed al suono della lira: *Hymen! o Hymenée!*

La scena è ben disposta: il luogo, assegnato a ciascuno degli attori principali, non ammette alcuna incertezza: le loro attitudini manifestano chiaramente i sentimenti da cui sono animati. Da una parte, un'esitazione eguale all'amorosa impazienza che avvi dall'altra: tutto è vero, naturale: gli accessorj indispensabili, tenuti nella dovuta lontananza, non disturbano per nulla l'attenzione dovuta al gruppo principale; di modo che la scena, mettendoci sott'occhio un momento sempre interessante per sè stesso, ci rappresenta altresì ciò che la storia ci insegna tanto sul vestito, sugli arredi e sulle costumanze degli antichi, quanto su questa parte della cerimonia del matrimonio (*).

Mi sono prevaluto di una di quelle occasioni, che si presentano assai di rado, quando si tratta di pitture antiche, per calcare sull'originale medesimo le teste dei due sposi: la conservazione di quelli originali mi ha permesso di farne una copia esatta, che pubblico qui sotto i N.[i] 7 e 8.

Ciò non pertanto è d'uopo confessare, che l'incisione è ben lontana dal rappresentare l'impazienza espressa nello sguardo ed in tutta la fisonomia del giovane sposo: quel sentimento è fatto ancor più palese dal movimento del braccio e della gamba, che stanno lì lì per alzarsi. Il disegno che rende benissimo la modestia della sposa, col di lei contegno, non poteva egualmente

(*) Questa pittura trovata, nell'anno 1606, fra le ruine degli Orti di Mecenate, presso la Basilica Liberiana a Roma, a poca distanza dell'Arco di Gallieno, fu acquistata dal cardinale Cinzio Aldobrandini, che fattala segare dal muro, la collocò nella sua villa al Monte Quirinale. Il Winckelmann credette, che questa pittura rappresentasse le nozze di Teti e di Peleo, ed il Pignorio quelle di Stella e Violantilla, cantate dal poeta Stazio: il signor cav. L. Biondi invece è d'avviso, che l'autore di quest'opera bellissima avesse in mente, quando la dipinse, l'epitalamio scritto da Catullo per le nozze di Manlio e Giulia, e che si sforzasse di ritrarre sul muro coll'emulo pennello alcuna parte de' soavi concetti del veronese poeta (Atti dell'Accademia Romana d'Archeologia, tom. I, part. I).

Il Trad. C. Z.

esprimere il pudore virginale, che manifestasi ne' suoi occhi: è proprio del solo colore il dare un corpo ad affezioni di simil genere. Questo merito particolare del colore, che si esita ancora mal a proposito ad accordare agli antichi pittori, era in quest' opera portato al medesimo grado di perfezione, come tutte le altre parti dell'Arte, per tutto ciò, che conviene alla Pittura storica. È questa almeno la conseguenza che se ne può inferire dagli indizj, benchè leggieri, che ancora si scorgono dopo più di due secoli dacchè fu dessa scoperta. Il dipinto a fresco, che è il genere di Pittura in cui l'artista deve mostrarsi non solamente più dotto nel disegno, ma altresì più sicuro nell'esecuzione, a motivo che non può ripassare le cose già fatte, come nella Pittura ad olio, il fresco, ripeto, è qui trattato colla maggiore abilità. Il pennello il più franco ed il più ardito ha disteso i colori in una maniera facile e larga; i chiari non esagerati, ed i tratteggi usati solamente nelle pieghe e nelle ombre, bastano per formare delle mezze-tinte; finalmente dei tocchi spiritosi, e sempre ben collocati, abbenchè talvolta troppo grossi, producono da vicino una sorta d'impasto e da lontano tutto l'effetto che si può desiderare.

Così i pittori delle scuole antiche, oltre ad una pratica eccellente, avevano anche il talento di attignere gli argomenti dei loro dipinti, con intelligenza e con gusto, alla favola, alla storia ed agli usi contemporanei, osservando perfettamente la lezione del precettore delle Arti: *che l'argomento sia ben scelto: che ciascun personaggio abbia il suo convenevole posto* (*).

Tav. II. Rabeschi e caricature: primo grado della decadenza della pittura antica.

Ecco, secondo Plinio e Vitruvio, ciò che avvenne della Pittura, quando allontanossi dai buoni principj.

Essa non ha più, dicono quelli autori, l'incarico di conservare le immagini degli uomini; è a lei preferito il bronzo e l'argento. Non si propongono più all'Arte gli argomenti delle grandi composizioni antiche; non è più Giove circondato dalle altre divinità (**), nè quell'Ajace, consumato dal fulmine, sotto il pennello di Apollodoro; non è più la Bellezza nelle braccia di Alessandro, disegnata da Apelle; non sono più le grandi azioni di quel conquistatore, delineate da Protogene, geloso di unire la sua gloria con quella dell'eroe macedone, e dipinte per l'immortalità. No: prestandosi

(*) . . . . *Lecta potenter erit res.*
. . . .
Singula quæque locum teneant sortita decenter.

(**) *Magnificus Jupiter in throno, adstantibus Diis.*

l'Arte ai disordini del lusso e di gusti depravati, ricuopre le pareti di ornamenti senza scelta e senza proporzioni. Credesi onorevole e lodevole cosa il far uso di vivissimi colori, pagandoli a carissimo prezzo. La ricchezza usurpò il luogo della bellezza (*).

Colori sì fattamente vivi furono prodigalizzati in un genere di Pittura, la di cui invenzione è stata attribuita a Ludio il moderno. Invece di idee nobili ed elevate, quel maestro cuopriva le pareti con rappresentazioni campestri, vindemmie, giuochi villerecci. E fu verisimilmente egli medesimo, ovvero furono i suoi allievi, i quali aggiunsero a quelle composizioni la stravagante e fantastica Architettura, contro la quale si scaglia tanto giustamente Vitruvio; Architettura di cui tutti i membri mancano di proporzione, di cui tutte le forme sono irregolari e di cui gli ornamenti medesimi, figli del capriccio, urtano contro qualunque convenienza.

Questa nuova moda doveva necessariamente corrompere il giudizio del pubblico, e fare altresì perdere di vista agli artisti medesimi le vere bellezze della Pittura. Così, da questo istante, limitata a composizioni, la di cui invenzione non richiedeva nè la cognizione delle passioni umane, nè quella della storia, e la di cui esecuzione non esigeva nè lo studio dell'anatomia, nè un disegno corretto, quest'Arte avvilita camminò rapidamente verso la sua ruina (**). Traviossi appena ebbe perduto di vista i bei modelli, che

(*) *Quod enim antiqui insumentes laborem et industriam, probare contendebant artibus, id nunc coloribus et eorum eleganti specie consequuntur: et quam subtilitas artificis adjiciebat operibus autoritatem, nunc dominicus sumptus efficit ne desideretur* (Vitruvio, lib. VII, cap. V). Si potranno consultare anche le riflessioni fatte da Plinio sullo stesso argomento (*Hist. nat.* lib. XXXV, cap. I e II).

(**) Plinio accordando a Ludio il merito di avere fatto adottare il genere di pitture, con cui adornavansi le pareti, *amœnissimam parietum picturam* (lib. XXXV, cap. 10), non si occupa per nulla del male, che ne venne di conseguenza per la scuola romana; nello stesso modo, che non occupossene per la scuola greca, citando cioè dei quadri di un genere così poco apprezzabile. Ciò non pertanto avrebbe egli dovuto essere colpito da siffatte idee, quando visitava le abitazioni delle città, dalle di cui pareti vennero modernamente levate via le pitture conservate in oggi al museo di Portici, voglio dire quelle di Pompei, d'Ercolano, di Retina e della città di Stabia, dove trovò Plinio la morte, nell'eruzione del Vesuvio, cercando il suo amico Pomponiano.

Vitruvio, artista, e giudice più severo di quello storico, dopo di avere fatta una descrizione minutissima delle pitture eseguite da Ludio e dai suoi allievi, deplora l'uso irragionevole di un siffatto genere di ornamenti, ed il danno che ne soffrì l'Arte.

Quindi non è senza alcun fondamento, che io colloco a quest'epoca i primi principj della decadenza della Pittura.

Puossi credere altresì, come ho già detto, che vi fu essa strascinata con rapidità, giacchè Plinio, il quale sembra diventare più preciso, quando tratta questo argomento, considera come causa principale di quella degenerazione la scelta, che facevasi quasi comunemente, di soggetti poco degni dell'applicazione di un dotto pennello, ed anche di immagini stravaganti: e perchè d'altra parte il gusto di tal sorta di Pittura estendevasi sempre più ogni giorno: *et nostræ ætatis insaniam ex Pictura non omittam* (XXXV, cap. 7).

Nerone si fece rappresentare sopra una tela alta 120 piedi; ed uno de' suoi liberti fece dipingere sotto i portici d'Anzio tutti i gladiatori che figuravano nei giuochi, di cui quella città fu il teatro. Ecco, esclama quello scrittore indignato, ecco i nobili argomenti che esercitano

l'avevano condotta alla sua perfezione. Circoscritta al vano ornamento delle pareti, collocando le sue opere in luoghi spesse volte ignobili, perdette la gloria da cui era circondata, allorquando nei bei giorni delle prime scuole, non era nè il piacere, nè il capriccio di un solo che la occupava, e quando un bel quadro potendo essere trasportato, un gran pittore apparteneva a tutto l'universo, giusta l'espressione di quel Plinio, che nobilita il tutto (*).

È per dimostrare quel cambiamento, che la tavola II è stata composta.

Il carattere insignificante o ridicolo degli oggetti, ch'ella contiene, sembra provare che tutte le instituzioni, e tutte le invenzioni umane, una volta giunte alla perfezione, trovano in sè medesime una cagione di decadenza, prima che si presentino delle cause estranee. Giunte ad una certa elevatezza, non potendo più crescere, si dilatano elleno per così dire in larghezza, ramificano e si perdono in futili ricerche, si sopraccaricano di ornamenti superflui, distruttivi della loro essenza. Così un fiume, grande e maestoso, si ingrossa durante un lungo corso coi tributi di cento rivi, e quando è giunto

già da molti secoli il genio della Pittura: *Hic multis jam sæculis summus animus in Pictura* (Ivi). Io potrei aggiugnere, che il Dio delle Arti sdegnato vendicò la sua ingiuria, giacchè il colosso di Nerone fu consumato dal fulmine: *Et ea pictura, cum peracta esset, accensa fulmine conflagravit* (Ivi).

Petronio conferma in ciò l'opinione di Plinio, e, se devesi credere, che scriveva sotto il regno di Nerone, il suo giudizio si riferisce alla stessa epoca. Cercando egli di scuoprire l'età di diversi quadri di una galleria che sta esaminando, è colpito fortemente dalla decadenza dell'Arte e la ritiene egli pure causata dalla scelta degli argomenti, la quale non ha più altro scopo, se non quello di servire al lusso, o di lusingare vergognosi vizj, e dalla eccessiva smania degli artisti di guadagnare molto e nulla più. Quel pezzo del *Satyricon* è talmente conforme a quanto scrisse Plinio, che quasi direbbesi estratto dai suoi libri, come molti altri. Ecco le parole di Petronio:

Consulere prudentiorem cœpi ætatem tabularum, et quædam argumenta mihi obscura, simulque causam desidiæ præsentis excutere, cur pulcherrimæ artes periissent, inter quas pictura ne nimium quidem sui vestigium reliquisset. Tum ille, pœcaniæ, inquit, cupiditas hæc tropica instituit. Priscis enim temporibus, cum adhuc nuda virtus placeret, vigebant Artes ingenuæ.... Nolite ergo mirari, si pictura defecit, cum omnibus diis hominibusque formosior videatur massa auri, quam quidquid Apelles, Phidiasve, græculi delirantes fecerunt. Cap. 48.

Petronio assegna pure un'altra causa della decadenza, quando dice in un altro luogo (cap. 2): *Picturæ quoque non alium exitum fecit, postquam Ægyptiorum audacia tam magnæ artis compendiariam invenit.* Questo metodo breve e speditivo, mi sembra dover essere differente da quello, che trovò Filosseno in una ben triste età della Pittura, secondo la testimonianza di Plinio, il quale riferisce il fatto senza biasimarlo: *Breviores quasdam Picturæ vias et compendiarias invenit* (lib. XXXV, cap. 10). Le espressioni di Plinio, tutt'al più, come anche quelle di Petronio, non sembrarono abbastanza chiare da poter somministrare un'idea positiva di quei metodi abbreviati.

Potrassi intorno a questo argomento leggere: Junius, *De Pictura veterum*, lib. II, cap. XI, § 10. — Winckelmann, *Storia dell'Arte*, tomo II, lib. VIII, cap. 3, pag. 128, edizione di Roma. — Trattato preliminare dei *Monumenti inediti*, dello stesso autore, pag. 24. — De Paw, *Recherches philosoph. sur les Ægyptiens*, ecc., sez. IV, tom. I, pag. 226.

Dopo tutte queste osservazioni e confronti, mi sarà, io spero, permesso di non essere del parere del dotto editore di Petronio, edizione di Parigi, 1677, quando contraddice quei letterati, i quali collocano Petronio nel primo secolo dell'era volgare: mi sarà quindi permesso di credere con quei dotti, che Petronio visse realmente al tempo di Nerone, o poco dopo quell'imperatore. La depravazione dei costumi di cui fa egli delle descrizioni spesse volte troppo vive, appartiene all'epoca di Nerone piuttosto che a quella degli Antonini.

(*) *Pictorque res communis terrarum erat.* Plinio, lib. XXXV, cap. X.

verso il fine del suo corso, straripa, si divide in diversi rami inutili, dannosi e perdesi alla fin fine nelle sabbie da lui medesimo ammonticchiate.

Noi abbiamo veduto l'Architettura decadere dalla sua grandezza allontanandosi dalla sua primitiva semplicità, perdere la sua grazia abbandonando le sue proporzioni e cadere in uno stile confuso e goffo, per non rialzarsi se non dopo di avere superato gli errori del più strano e bizzarro sistema. Nell'istessa maniera vedremo la Pittura dimenticare le ingegnose ed animate produzioni dei bei secoli, non distinguere più la vera bellezza, trascurare l'interesse nella scelta degli argomenti, il naturale nella disposizione, e perdere finalmente ogni mezzo di espressione coll'assoluta ignoranza del disegno.

La sola inspezione delle differenti parti di questa tavola giustificherà pienamente la critica da noi fatta quanto alla scelta degli argomenti.

Facilmente accorgerassi del poco interesse che presentano gli argomenti incisi sotto i N.[i] 1, 2, 5 e 7; della ignobile trivialià dei N.[i] 6 e 12, e del ridicolo dei N.[i] 3, 4 e 11.

Le composizioni pubblicate sotto i N.[i] 8 e 9, potrebbero meritare qualche elogio per la loro semplicità e per il merito della esecuzione: ma il pittore non potrà non meritare il rimprovero fatto dai Greci a Pireico, che essi chiamarono *Rhyparographos*, perchè dipingeva soltanto delle cose vili (*).

La seconda metà di questa tavola presenta molte di quelle decorazioni di Architettura, che gli antichi dipingevano sulle pareti interne delle case, delle terme, delle camere sepolcrali, distinte in oggi coi nomi di grotteschi o di rabeschi, e che Vitruvio biasima tanto acremente, sia che si considerino come Architettura o come Pittura. Le descrizioni che quell'autore fece di un tal genere di ornamento, sono così chiare, che non si può non riconoscere nei N.[i] 13, 14, 15, 16 e 17 altrettante immagini di quegli oggetti fantastici (**).

Le pitture riunite su questa tavola furono quasi tutte trovate ad Ercolano, antica città d'Italia, fondata da una colonia greca, ed eseguita da pittori greci soggetti alla dominazione romana, oppure da artisti romani, allievi dei Greci; quindi appartengono esse egualmente alla storia della Pittura dell'una e dell'altra nazione.

(*) *Tonstrinas, sutrinasques pinxit et asellos et obsonia ac similia: ob hoc cognominatus Rhyparographos* (Plinio, lib. XXXV, cap. X).

(**) *Nam pinguntur tectoriis monstra ... Pro columnis enim statuuntur calami, pro fastigiis harpagincluli striati cum crispis foliis et volutis. Item candelabra ædicularum sustinentia figuras, supra fastigia earum surgentes ex radicibus cum volutis .... Hæc autem nec sunt, nec fieri possunt, nec fuerunt .... At hæc falsa videntes homines, non reprehendunt, sed delectantur, etc.* (Vitruvio, lib. VII, cap. V).

Tav. III. Altre pitture antiche della medesima specie: scene comiche o satiriche.

Le pitture incise sulla tav. III possono far parte del genere di quelle, di cui abbiamo or ora parlato e danno luogo alle medesime osservazioni. L'abuso, quanto alla scelta degli argomenti, è altresì inescusabile; siccome è difficile di formarsene un'idea giusta e di immaginarne una plausibile spiegazione. Queste pitture furono trovate sulle pareti di una camera sotterranea, le di cui ruine vedonsi ancora nei giardini della Villa Pamfili, vicino a Roma, e che sembra fosse anticamente una sala da bagni (*).

I costumi dei personaggi ed i gesti con cui manifestano il loro stupore, la loro inquietudine od il loro terrore, sembrano, nella composizione incisa sotto il N.° 1 e 2, annunziare una apparizione o qualche operazione magica (**). Gli argomenti dei due frammenti N.° 3 sono affatto ridicoli.

Checchesia, il tutto offre una novella prova della degradazione cui soggiacquero le produzioni dell'Arte, per un effetto della corruzione dei costumi.

Se immagini come queste, destinate a rappresentare scene che disdirebbero in pieno giorno, erano ognora dipinte in grotte oscure, non bisogna però confonderle coi quadri del genere di quelli di Calade e d'Antifilo, che Plinio distingue colla particolare denominazione di *comicæ Tabellæ* (lib. XXXV, cap. 10), cioè quadri con maschere sceniche, e che giusta l'opinione del Conte di Caylus (*Mémoires de l'Académie des Inscript. et Belles Lettres*, tomo XXV, pag. 182), collocavansi sulla porta dei teatri per annunziare al pubblico il genere delle rappresentazioni, che si dovevano fare.

Quelle, che noi esaminiamo qui sono dipinte a fresco, sopra un intonaco di calce assai compatta, e la di cui tinta bianca formava il fondo su cui erano disegnate le figure, tracciandone il contorno con una tinta rossastra. Il corpo della donna nuda, che sembra essere la maga (***), partecipa di quel colore e di un miscuglio di verde e di azzurro. Le vesti delle due donne che le servono di fondo e quelle del gruppo di persone, collocate dietro di essa, sono eseguite coi medesimi toni. Il vestito dell'uomo col vaso

(*) I frammenti di pitture incisi su questa tavola, furono trovati verso la fine dell'anno 1787, in una camera sotterranea antica, situata sotto i giardini della Villa Pamfili, la di cui scoperta fu conseguenza di uno scoscendimento di terra. Dette pitture a fresco sono qui pubblicate per la prima volta e sono le sole quivi trovate. Vennero copiate dal sig. Callet, giovane architetto francese, il quale me le ha gentilmente comunicate.

(**) Forse meglio direbbesi una scena Bacchica.
Il Trad. C. Z.

(***) A nostro avviso è questa indubitatamente una Baccante. *Il Trad. C. Z.*

è di color giallo chiaro: le sue carni sono di una tinta rossastra, di maniera che i colori dominanti sono il rosso di lacca, il giallo, il verde e l'azzurro. Tutti questi colori sono stesi con tanta leggerezza e conservano una tale trasparenza, che ne risulta dall'effetto generale piuttosto una spezie di acquerello anzi che di una pittura a fresco.

Le figure di questa composizione mostrano qualche perizia nel disegno. Le forme sono certamente esagerate; ma questa esagerazione è conforme allo spirito della scena e corrisponde al carattere di ciascun personaggio.

Così la decadenza manifestossi prima nella scelta degli argomenti e nella composizione: il merito dell'esecuzione si mantenne più lungamente.

Tav. IV. Pitture copiate dalle ruine delle Terme di Costantino. IV secolo.

Questa decadenza successiva della composizione e dell'esecuzione, diventa più sensibile nelle pitture della tav. IV, che adornarono le terme fatte edificare, come credesi, dall'imperatore Costantino (*). La degenerazione non è ciò non pertanto eguale a quella, che abbiamo osservato nell'Architettura e nella Scultura alla medesima epoca; locchè confermerebbe l'opinione di coloro, i quali vogliono, che Costantino abbia fatto riparare e non costruire le succitate terme. Ma in mancanza di pitture, cui potere attribuire quella data con maggiore certezza, ho fatto uso di queste.

Fra le pitture della presente tavola se ne troveranno alcune del medesimo genere di quelle della tavola II, ed egualmente immeritevoli di elogi, sia per la composizione, che per la scelta degli argomenti. Altre invece possono meritare una attenzione maggiore, senza però inspirare interesse, che dal lato delle attitudini e delle graziose ed amene situazioni (**). Con tutto ciò faremo osservare che, alloraquando tutte quelle pitture trovavansi riunite ed intatte, la maggior parte delle figure, che si presentano in oggi isolate, potevano avere qualche merito nella loro riunione o con quella di altri oggetti da noi presentemente ignorati. Tutte queste figure furono copiate o dalle

(*) Intorno alle terme di Costantino ed al modo con cui vennero scoperte, fabbricando sul Monte Quirinale, si leggeranno le *Memorie di varie antichità*, di Flaminio Vacca, 1594, N.° 112; e le *Vestigia e rarità di Roma antica*, ecc. del Ficoroni, a pag. 128.

Quanto alle pitture delle suddette terme, alcune furono già incise in opere pubblicate nel passato secolo, cioè: nella Raccolta di pitture antiche pubblicata nel 1740, da Giorgio Turnbull: nell'opera di Cameron sulle Terme: nelle *Picturæ antiquæ Cryptarum Romanarum, etc.* del Bottari, miscuglio di oggetti male assortiti, di cui alcuni già pubblicati altrove: finalmente nella serie delle pitture pubblicate nel 1780 dall'incisore Marco Carloni.

Non essendo però quelle pitture pubblicate abbastanza fedelmente per soddisfare allo scopo mio in quest'opera, ho fatto disegnare o calcare sugli originali quelle incise su questa tavola, e la maggior parte delle quali erano ancora inedite.

(**) Sembrano questi gli argomenti distinti da Vitruvio colle seguenti parole: *Pinguntur enim portus, promontoria, littora, flumina, fontes, euripi, fana, luci, montes, etc:* lib. VII, cap. V.

pitture rimaste sui muri, o dai frammenti d'intonaco trovati negli scavi fatti per assodare i fondamenti del palazzo Mazzarini, in oggi Rospigliosi, oppure dalle pareti delle terme esistenti già al Monte Quirinale di ricontro al luogo occupato al presente dal palazzo pontificio a Montecavallo.

Il disegno delle figure più giustamente apprezzabili, quelle cioè dei N.[i] 1, 3, 17 e 18, calcate sugli originali, non è nè abbastanza corretto per crederlo dell'età più florida, nè abbastanza degenerato per giudicarlo contemporaneo alle sculture eseguite, nel IV secolo, sull'arco trionfale di Costantino.

Tav. V. Pitture del sepolcro dei Nasoni e di altre catacombe pagane, modelli delle pitture eseguite nelle catacombe cristiane.

Cerchiamo adunque dei monumenti adatti per insegnarci in un modo chiaro e bastantemente graduato la strada tenuta dalla Pittura durante la sua decadenza; e, come abbiamo fatto per l'Architettura e per la Scultura, incominciamo dalle opere che un sentimento inspirato dalla natura e fortificato dalla religione seppe premunire contro l'inesorabile falce del tempo.

Sarà ancora sotto questa terra accusata di inghiottir tutto, che troveremo siffatti monumenti abbastanza conservati; nelle catacombe cioè, delle quali i Cristiani facevano un uso religioso e che sono interessanti per moltissimi riguardi (*).

Abbiamo veduto nella parte di quest'opera relativa alla Architettura, che i corpi dei morti, oggetto principale della venerazione dei fedeli, vi erano disposti in camere quadrate o quadrilunghe, fabbricate a volta, e nelle di cui pareti erano praticate delle nicchie centinate a foggia d'arco, adatte a contenere gli avelli, nei quali racchiudevansi i corpi. Quegli avelli ornavansi di bassirilievi e d'iscrizioni e talora rivestivansi di uno stucco, il quale veniva tutto dipinto, come puossi vedere su quello, che servì di tomba a sant'Ermete (*Architettura*, tav. XII, N.° 15, 16 e 17). Ma il più delle volte, come apparisce anche nel monumento di quel santo personaggio, le pitture ornavano non solamente il fondo e la soffitta centinata della nicchia occupata dagli avelli, ma anche tutte le pareti della camera ed i diversi scompartimenti della volta. La disposizione di siffatte pitture era simile a quella usata dai Pagani e determinata nell'uno e nell'altro culto dalla forma dei monumenti sepolcrali. Lo spirito di imitazione agiva in simil caso tanto

(*) . . . . . . *Sua tunc miracula vidit*
Ignibus absumi pictura, latere coacta
Fornicibus, sortem et reliquam confidere cryptis.

Du Fresnoy, *De Arte graph.* v. 244 e seg.

più naturalmente, in quanto che gli usi civili erano i medesimi e non era raro il caso che un padre idolatra avesse dei figli cristiani.

La tavola V è destinata a dare una prova di tale rassomiglianza: presenta essa una scelta di pitture profane, copiate dalle camere sepolcrali o catacombe dei Romani, ed è disposta in modo da facilitare il confronto di quei monumenti con quelli delle catacombe cristiane, incisi sulle seguenti tavole.

Fra i succitati monumenti uno dei più celebri è quello conosciuto sotto la denominazione di *sepolcro dei Nasoni.* Venne scoperto nel 1674, sulla via Flaminia, alla destra del ponte Milvio, in oggi Ponte-Molle, distante due miglia circa, nel luogo detto le *Grotte rosse*, così chiamate dall'ocria che dà loro quel colore. Le pitture furono disegnate, incise e spiegate con molta cura, all'epoca medesima in cui vennero scoperte, e quando la loro freschezza permetteva di farlo con maggiore certezza e buon esito.

Il N.° 1 di questa tavola presenta la pianta geometrica di quella tomba, la quale ha internamente tre nicchie in ciascuna delle due pareti laterali ed una settima collocata nel fondo; il N.° 2 presenta la facciata esterna dalla parte dell'ingresso; ed il N.° 3 la facciata interna opposta a quella della porta. Un'iscrizione scolpita in marmo, collocata nella nicchia principale, ci insegna che questo monumento appartiene alla famiglia *Nasonia* (*).

Gli argomenti delle pitture, che ne adornano l'interno non ci permettono di dubitare che non fossero elleno destinate a rammemorare il poeta Ovidio, il più celebre personaggio di quella famiglia; giacchè, secondo l'espressione del Bellori, che le ha sì ben descritte (**), questo monumento è piuttosto un museo, che un sepolcro: vi troviamo in certa qual maniera il Parnasso delle ombre: gli allori furono sostituiti ai funerei cipressi.

In fatti, nelle pitture della nicchia praticata nel mezzo della parete in faccia alla porta d'ingresso, N.° 3, si vede un poeta coronato d'alloro, che

(*)
D. M.
Q. NASONIUS · AMBROSI
US · SIBI · ET · SUIS · FECIT · LI
BERTIS · LIBERTABUSQUE ·
NASONIÆ · URBICÆ ·
CONJUGI · SUÆ · ET · COL
LIBERTIS · SUIS ·
POSTERISQUE · EOR ·

(**) Bisogna vedere queste pitture, pubblicate in dimensioni maggiori dal magico bulino di P. Sante Bartoli. Io le ho copiate da quelle incisioni, servendomi della prima edizione del 1680. Il Sante Bartoli però, secondo il suo solito, ne ha corretto lo stile, come apparisce da alcuni frammenti che sussistono ancora, e che ho veduto nella Villa Altieri, sul monte Esquilino: ma non ha aggiunto nolla al merito delle composizioni nelle quali trovasi altrettanta grazia, che spirito.

Il colorito, per quanto si può vedere, era fresco e leggiero ed il pennello spiritoso e facile.

parla con Mercurio Psicopompo, cioè conduttore delle anime nel soggiorno delle ombre. Ai fianchi d'Ovidio è seduta una Musa, colla lira, probabilmente Erato, che quel poeta invocava insegnando l'arte di amare (*); alla destra di Mercurio vedesi una figura femminile, la quale potrebbe essere Perilla, moglie di Ovidio.

Dissopra della nicchia, sull'archivolto, vi sono due Fame alate; lateralmente dei Genj con corone e fiori. Più in alto negli scompartimenti quadrati, vi sono dei soggetti mitologici; da una parte la Sfinge, che propone degli enimmi; e dall'altra il Caval Pegaso, nel mezzo delle Ninfe o delle Muse, che ne hanno cura; immagini analoghe alla poesia ed alle favole, di cui Ovidio ci intertiene con tanto spirito e grazia.

Il N.° 4 rappresenta una porzione della parete laterale sinistra (**), le di cui nicchie sono, come la precedente, decorate di pitture; in una vedonsi le Najadi del fiume Lete (***); nell'altra Ercole che riconduce Alceste dall'inferno, e la presenta al suo sposo: immagine consolante di quella immortalità, riservata alla pratica costante della virtù.

Una delle pitture superiori rappresenta il ratto di Europa: un'altra un sagrifizio ai Dei Mani, ordinato da un personaggio, che al vestito sembra un imperatore: sarebbe forse Augusto che ordina delle espiazioni per farsi perdonare i suoi rigori verso il cantor degli Amori?

Sotto il N.° 5 è inciso il grande scompartimento di pitture, che adornano il centro della volta, e sotto il N.° 6, uno scompartimento più piccolo, in fianco a quello del centro: un terzo dal lato opposto non esiste più.

Un cavallo, che sembra essere il Pegaso, è dipinto nel mezzo dello scompartimento maggiore. Che se taluno amasse meglio di vedervi in esso uno dei cavalli alati, che Ovidio dà al Sole, *alatis æthera carpit equis*; in allora sarebbe l'emblema di quell'astro, che nel suo corso riconduce le Stagioni, dipinte quivi negli angoli frammischiate con delle Baccanti. Questi personaggi mitologici formano tra di loro delle danze: fiori e frutta nascono sotto i loro passi: le attitudini sono graziose, le vesti elegantissime. Bellori,

(*) *Nunc mihi, si quando puer et cytherea, favete*
Nunc Erato; nam tu nomen amoris habes.
OVID., *De Arte amand.*, II, v. 15.

(**) Nella descrizione di questa tavola N.° 4, fu stampato per errore parete *destra*, invece di *sinistra*.

(***) ..... *Aut illic per amœna silentia Lethes,*
Forsan Avernales alludunt undique mixtæ
Naiades.
STAT., *Sylv.*, II, in fine.

nella sua bella lingua ne fa delle descrizioni veramente poetiche, principalmente quella dell'Estate (*).

Ridenti paesaggi con scene pastorali e campestri, e caccie particolari a ciascuna stagione, occupano gli altri scompartimenti. Vi si vede altresì il giudizio di Paride, argomento interessantissimo per la Pittura, come lo fu per i versi di Ovidio.

Il N.° 9 rappresenta l'interno di un'altra camera sepolcrale, appartenente ad una famiglia sconosciuta. Ci somministra questa un'idea ancora più chiara di quella del sepolcro dei Nasoni, tanto nella forma, che nella distribuzione delle parti. Distinguesi nel fondo, in mezzo a due colonne, il luogo dell'urna principale; a destra ed a sinistra quello delle altre due urne, e superiormente ad una di queste due, una nicchia scavata nel tufo, per una sepoltura più semplice. Varie pitture cuoprono le pareti e la volta di questa camera.

Il N.° 8 somministra un'idea della facciata scavata nel tufo: i N.i 10 e 11 presentano le pitture dei fregi e della volta.

La volta o soffitta incisa sotto il N.° 7 è quella di un'altra camera sotterranea, scoperta a Roma, sul monte Celio. Uno degli scompartimenti, rappresentante una tavola ricoperta di monete, farebbe supporre che questa camera fosse stata costruita per qualche pagatore di truppe, che avevano le loro caserme in questo quartiere della città. Meno ricca, e con ornamenti più leggieri che nelle precedenti, questa pittura, della specie di quelle da noi dette *rabeschi*, è qui collocata per compire l'idea di questo genere di monumenti, e per mostrare, malgrado la differenza della destinazione, quali furono i modelli che hanno imitato i Cristiani nell'ordinamento delle loro catacombe.

Se si confrontano le pitture di questa tavola, che l'antiquario Bellori giudicò del II secolo, cioè del tempo degli Antonini, sia nella disposizione, sia nei contorni del nudo o nelle vesti, con quelle delle sette tavole seguenti, riconoscerassi facilmente, sebbene nessuna di queste ultime possa classificarsi sotto un'epoca precisa, riconoscerassi, dico, facilmente la degenerazione cui soggiacque la Pittura a fresco nel decorso di otto o nove secoli, dal secolo II all'incirca, fino al X od XI.

(*) *Mentre disvelato il pètto e'l seno solleva costei una mano sopra il capo, essa ritiene il lembo del velo paonazzo, che dolcemente ispirato dal vento, si gonfia e scorre indietro sull'altro braccio.*

Bellori, *Sepolcro de' Nasoni.*

Tav. VI. Pitture di diverse camere sepolcrali antiche e di catacombe cristiane.

Questa degenerazione non è ancora sensibile nei primi cinque numeri della tav. VI. Sono pitture copiate dalle catacombe ed eseguite probabilmente dai Cristiani ritirati in questi asili, àl tempo della prima persecuzione, sul finire del bel secolo dell'Arte.

Scopo della loro venerazione, questi sotterranei, che procuravano essi di abbellire, avevano, se non nella loro disposizione generale, almeno in quella di certe parti che chiamavansi Oratorj, *Cubicula*, una grande rassomiglianza colle camere sepolcrali dei Gentili, come potrà ciascuno convincersene osservando la precedente tavola: ne risultavano delle combinazioni simili, ed un eguale partito nella distribuzione tanto delle figure, quanto degli ornamenti a rabeschi che componevano la loro decorazione.

La composizione infatto delle pitture della tav. VI non si allontana ancora dall'eleganza e dalla grazia delle precedenti: la medesima convenienza, la medesima proprietà nella scelta degli argomenti. Noi vedemmo nelle immagini eseguite dai Pagani, Apollo, le Muse ed i loro favoriti, rappresentati in mezzo alle ombre; noi vediamo qui, sotto i N.ⁱ 1, 2 e 3, e sotto il velo delle dolci allegorie del Pastor Buono, di Orfeo e della sua lira incantatrice, l'immagine di un Dio benefattore, che attrae i cuori alla novella fede colla dolcezza de' suoi precetti; simbolo, che non deve far meraviglia, che i primitivi Cristiani abbiano candidamente preso dalle idee superstiziose della loro infanzia e da un culto così recentemente abbandonato.

Dipingendo, N.° 5, le Agapi, ovvero quei sagri fraterni banchetti, il di cui uso conservossi lungamente fra i Cristiani, rammentavano gli artisti l'unione dei cuori e la comunione dei beni, vere sorgenti della felicità per gli uomini di tutti i secoli e di qualunque culto.

Al fianco di questo interessante quadro, vedesi, N.° 4, il ritratto di un martire della fede di Cristo, in mezzo ad una corona, simile a quelle che adornavano la fronte degli atleti vittoriosi.

Il disegno di queste figure non manca ancora della correzione che distingueva quelle dei buoni tempi dell'Arte; e se il colorito non presenta la medesima finezza, almeno nella maggior parte di quelle che trovai abbastanza conservate per poterle esaminare, ciò fu perchè la oscurità, che un continuo terrore manteneva in quei luoghi, esigeva dal pennello dei tocchi più forti e più sentiti, i quali non lasciavano alla Pittura a fresco nè leggerezza, nè trasparenza.

Le pitture profane, sotto gli altri numeri di questa tavola, possono dar luogo, per la loro esecuzione e per la natura dei sotterranei che occupano, alle medesime osservazioni come quelle di cui ho testè parlato.

Le pitture sotto i N.[i] 12, 13, 14, 15 e 16, sono inedite ed anche sconosciute. Facevano esse parte della decorazione di una camera sepolcrale collocata vicino ad un antico acquidotto, situato fuori di Roma, in poca distanza dalla porta Pinciana; ed avvi luogo a credere che sarebbero elleno state perdute per sempre, se non era il fortunato azzardo, che mi condusse in quel sotterraneo insieme agli operaj (*). Se ne troverà una più ampia notizia nella Descrizione delle tavole: sarebbe qui inutile il farne una minuta esposizione.

Dirò finalmente, che tutte le pitture di questa tavola somigliano intieramente per lo stile a quelle della tav. V, e che devono perciò essere collocate alla medesima epoca, nel secondo secolo, cioè, dell'era cristiana (**).

Tav. VII. Pitture trovate verso l'anno 1779, in una parte delle catacombe di Priscilla. II sec. circa.

Dirassi egualmente delle pitture eseguite sulla volta di due oratorj, ossiano cappelle, della catacomba di Priscilla, l'una più grande e l'altra più piccola, ambedue incise sulla tav. VII.

La prima pittura, N.° 1, si può ancora considerare come appartenente al buon secolo dell'Arte, sia per il luogo che occupa, sia pel numero dei soggetti ch'essa contiene e per la natura degli ornamenti, quanto per il modo con cui il tutto è espresso ed eseguito.

La pittura del N.° 4 ne è anche più degna per il merito della sua composizione. Rappresenta essa il profeta Elia, che va in cielo sopra una quadriga, e che dignitosamente dà il suo mantello ad Eliseo. Questo

(*) Queste pitture furono scoperte in mia presenza, nell'anno 1783, da alcuni fossori delle catacombe, i quali seguivano le traccie di un antico acquidotto, in oggi abbandonato, scavato molto profondamente in un luogo poco lontano dalla porta Pinciana. Quel luogo dicesi *Alle tre Madonne*, a cagione di tre figure della B. Vergine, dipinte sulle porte di tre vigne, in una spezie di crocicchio, da dove una delle vie conduce alla porta Salara. Ho trovato nel Nardini (*Roma antica*, edizione in 4.°, pag. 192), che questo medesimo luogo, all'incirca, chiamavasi anticamente *ad tres Fortunas*, perchè quivi eranvi tre tempj dedicati alla Fortuna, sotto differenti titoli, e dei quali se ne trova fatta menzione da Vitruvio nel lib. III, cap. 1.

(**) Noi abbiamo la prova, che la Pittura esercitavasi già in argomenti relativi al cristianesimo, anche nei tre primi secoli della Chiesa, giacchè Prudenzio, che viveva sul finire del IV secolo, descrivendo il quadro del martirio di S. Cassiano, così si esprime:

Fucis colorum picta imago martyris
. . . .
Non est inanis, aut anilis fabula.
Historiam pictura refert.

Aur. Prudent., *De Steph. hymn.* IX.

Avanzi di antiche pitture, eseguite sui muri, e che furono spesse volte trovate sotto un intonaco con cui erano state ricoperte nelle riparazioni posteriori, vengono in appoggio di quanto dice Prudenzio. Ho scoperto io medesimo alcuni di siffatti avanzi di pitture, nel cimitero del Crocefisso vicino al ponte Salaro.

argomento non fu mai, a mio avviso, trattato con tanta nobiltà da alcun pittore moderno.

Tav. VIII. Pitture copiate dalle catacombe di S. Saturnino e da quelle di S. Calisto. Fine del III secolo.

La tavola VIII presenta un altro monumento del medesimo genere, ed egualmente ignoto a tutti coloro, i quali scrissero intorno alle catacombe prima di me; è questa una camera sepolcrale, *columbarium* (*). Ne ho fatto incidere la pianta e gli spaccati, con tutti gli oggetti che vi si trovarono rinchiusi, sotto i N.ⁱ 6, 7, 8 e 9. Questa camera era nella medesima catacomba cristiana, detta di Priscilla, di cui ho pubblicato la pianta generale sotto il N.° 5; vedevasi però chiaramente dagli avanzi di un muro, che la medesima camera ne era stata separata, senza dubbio all'epoca in cui la famiglia pagana, alla quale apparteneva, od alcuni suoi membri furono chiamati alla fede cristiana: la quale cosa serve di prova maggiore a quanto hanno scritto l'Aringhi ed il Boldetti, intorno alla reciproca ripugnanza che avevano i Cristiani ed i Gentili di frammischiare le loro sepolture.

La testa veduta di faccia, che occupa la parte superiore di questa tavola, fu calcata sopra una pittura di una catacomba (**). Essa ci presenta verisimilmente il ritratto di una di quelle dame romane (***), le quali segnalavano il loro zelo per la religione cristiana, raccogliendo il sangue ed il corpo dei martiri e dandogli asilo nei sotterranei dei loro possedimenti. Queste terre consacrate in servizio delle chiese, e delle quali hanno presa la denominazione, loro appartengono ancora a' nostri giorni; successione rara

(*) Vi sono due opere piene di erudizione, intorno a questi monumenti romani: la prima è di M. Bianchini, intitolata: *Iscrizioni sepolcrali della casa di Augusto;* Roma, 1727, fol. fig.: l'altra è del Gori, ed ha per titolo: *Columbarium libertorum et servorum Liviæ Augustæ et Cæsarum;* Florentiæ, 1727, fol. fig.

(**) Bosio, nei disegni eseguiti sul luogo, delle pitture delle catacombe, di cui lasciò le incisioni, che furono pubblicate dal Severano e dall'Aringhi, Bosio, dico, non essendosene occupato se non relativamente agli oggetti religiosi, che esse rappresentano, ai riti ecclesiastici ed alle vesti usate in diversi tempi, nè mai coll'intenzione di farle servire alla Storia dell'Arte, esigeva dagli artisti una rigorosa esattezza solamente in quella parte cui attaccava egli maggiore importanza. Per supplire a ciò che non ha fatto il Bosio, credetti bene di far calcare, sul luogo medesimo, le principali figure atte a dimostrare il progresso della decadenza. Questa tavola e le tre seguenti furono tutte eseguite col medesimo scopo.

(***) L'Aringhi, nella sua *Roma subterranea* (lib. IV, cap. 28, tom. 2, pag. 217) distingue tre donne col nome di *Priscilla*.

Si trova menzione della prima, la quale verisimilmente era romana ovvero stabilita a Roma, negli Atti degli Apostoli e nelle Epistole di S. Paolo.

La seconda, *Matrona nobilissima*, era moglie di Punico, e madre del senator Pudente, il quale viveva presso a poco ai tempi dell'imperatore Antonino. Pare che sia questa la fondatrice del cimitero nella *Via Salaria*, col titolo di *Priscilla*, e di un altro cimitero col medesimo titolo nel recinto stesso di Roma, vicino alla chiesa di S. Prassede.

La terza Priscilla, di nascita egualmente illustre, vivea in principio del IV secolo: è questa citata da Anastasio, il Bibliotecario, per avere fatto costruire o piuttosto riparare il cimitero della *Via Salaria*, notato più sopra.

Avvi pertanto luogo a credere che il ritratto inciso sulla presente tavola sotto il N.° 1, è quello di questa ultima Priscilla, ovvero quello della seconda.

quanto alla sua durata, e particolare a Roma, la quale sarà per questo motivo, come per molti altri, l'ammirazione della posterità.

La figura intiera di questa santa donna vedesi sotto il N.° 2; è quella che, posta alla destra delle sepolture, distinguesi per un costume più ricco.

Queste figure, come anche le due dipinte sul monumento inciso sotto il N.° 3, e che stanno ai lati di un' iscrizione sepolcrale, hanno un semplice e modesto contegno; esse però sono senza vita e non esprimono nemmeno il sentimento della preghiera, di cui sembrano elleno occupate; le loro vesti non hanno alcun movimento e non indicano in nessuna maniera le forme che ricuoprono.

Gli ornamenti di queste sepolture sono meschini, ed è cosa ben strana il vedere che il paesaggio, N.° 4, presenta tutto l'interesse, che l'immagine delle occupazioni campestri poteva dargli.

I personaggi che formano un gruppo, e sembrano ascoltare una allocuzione, N.° 5, non palesano emozione alcuna nè sul loro viso, nè nel loro monotono contegno.

Il tutto insomma palesa un sapere minore ed un pennello meno abile di quello che eseguì le pitture riunite sulle due precedenti tavole; e tale inferiorità sembra dover far collocare questi monumenti alla fine del III secolo.

Ciò non pertanto è pur d' uopo di osservare, che il terrore il quale opprimeva senza posa i proseliti della nuova religione, nuoceva necessariamente alla conservazione ed al buon andamento delle Arti; e che coloro fra essi, i quali le professavano, non potendo esporre le loro opere in pubblico, erano obbligati di nasconderle nelle catacombe, erano il più delle volte migliori cristiani che buoni pittori.

Tav. IX. Pitture delle catacombe di S. Marcellino, del Crocifisso e di S. Lorenzo. Dal IV al V secolo.

Il deterioramento va pronunciandosi assai più fortemente, tanto nella disposizione, che nella esecuzione, e va, con una rapidità spaventevole, a cadere nell' ultima sua ruina. Apparisce ciò chiaramente negli oggetti rappresentati sulle tavole IX, X e XI.

Tav. X. Pitture del cimitero di S. Ponziano e di altre catacombe. VI, VII ed VIII secolo.

L' argomento del N.° 1 della tav. IX, sorgente di un interesse comune a tutti gli uomini, è Adamo ed Eva presso l'albero della scienza del bene e del male; questo argomento non ha più nulla qui che desti alcun interesse.

Tav. XI. Pitture di diverse catacombe di Roma e di S Gennaro a Napoli. IX, X ed XI secolo.

Tutte le composizioni incise su questa tavola, e sulle due seguenti, e di cui trovasi la spiegazione nella Descrizione delle Tavole, sono sconnesse ed insignificanti. Sono esse monotone sulla seconda tavola, e più ancora sulla

terza. Le figure in piedi, senza movimento, isolate, non hanno alcun rapporto fra di loro: tutti gli oggetti sono slegati; le teste senza forma; il disegno senza principj; nissuna espressione, ovvero una espressione ridicola: tutto prova che l'Arte andava distruggendosi fino nelle sue fondamenta.

Abituati, per l'inspezione dei monumenti presentati nelle due prime parti di quest'opera, a paragonare fra di loro delle produzioni di età differenti, i nostri lettori vedranno subitamente, nelle tre tavole qui riunite, in quale degenerazione cadde la Pittura, nell'invenzione, nella disposizione e nel disegno, e quali furono i quotidiani progressi della corruzione.

Ognuno s'avvede che anche il colorito dovette proporzionatamente soggiacere alla medesima sorte. Quanto a questa parte dell'Arte, di cui l'incisione non può dare alcuna idea, basterammi di notare, che la freschezza dei toni conservossi più o meno, secondo il grado di azione delle differenti cause locali, come sono l'umidità dei muri, la natura delle terre circonvicine e le qualità degli intonachi.

Ho trovate alcune figure, come quelle delle due donne in atto di pregare, incise sulla tavola VII, N.° 2, le quali distinguevansi per essere dipinte di una maniera larga e facile, con tocchi vigorosi ed anche arditi, insomma col vivo sentimento di un fresco colorito. Semplici tratteggi leggiermente nerastri formavano le ombre; altri tratteggi gialli o rossastri formavano il passaggio dell'ombra al puro bianco della luce, di cui lo splendore produceva una grata sensazione all'occhio, abbenchè quasi senza mezzetinte e senza riflessi: colori vergini ed un tocco assai franco davano a queste pitture una meravigliosa freschezza. La mancanza assoluta dell'aria esteriore in questa parte della catacomba ed una temperata umidità analoga alla pittura a fresco, avevano forse contribuito a conservarne la vivacità.

Ma questa bella maniera, di già rara nei secoli III e IV, non riconoscevasi più nelle opere dei secoli seguenti. Un pennello grossolano disegnava al contrario dei contorni monotoni e scorretti, con una tinta affatto nera o di un rosso crudo; il bianco dell'intonaco corrispondeva ai lumi, i quali, lasciati qua e là senza alcuna regola e proporzione, non potevano che produrre un effetto incerto e dispiacevole.

Questi difetti sono facili a distinguersi, quando, sopra antiche pareti, che hanno subito delle riparazioni, trovasi una pittura più o meno recente eseguita sopra un intonaco, il quale cuopre esso pure una pittura ed un

intonaco più antico: in queste circostanze, le quali servono ad indicare le diverse età dell'Arte ed i gradi differenti del suo decadimento, si osserva costantemente che la pittura dissotto palesa, con una migliore maniera e con una più accurata esecuzione, una data anteriore. Il Boldetti, pag. 543, cita un esempio di questa soprapposizione, ed io medesimo nel fare le mie osservazioni nelle catacombe, ecc., ne ho scoperte molte altre.

Quanto alle epoche da assegnarsi alle pitture delle catacombe, che ho riunite sulle tavole IX, X e XI, quelle della tavola IX si potranno senza esitamento considerare come appartenenti al IV ed al V secolo; quelle della tavola X, ai secoli VI, VII ed anche VIII; e quelle della tav. XI, ai secoli IX, X e XI (*).

Alla funesta influenza delle cause generali, che contribuirono alla ruina dell'Arte nel decorso di quei secoli, è d'uopo aggiugnere una causa particolare, il raffreddamento cioè dello zelo che spingeva a decorare le catacombe.

Il fervore dei Cristiani, sempre crescente in mezzo alle persecuzioni, da Nerone fino a Diocleziano (**), aveva moltiplicato il numero dei martiri e non aveva da principio risparmiato nulla per adornare le tombe depositarie delle loro venerate spoglie: ma, dacchè la libertà del culto incominciò a stabilirsi, quel sentimento si affievolì successivamente e di maniera che, se non è provato all'evidenza che il decadimento dell'Arte dà la misura del raffreddamento dello zelo dei fedeli per l'abbellimento delle catacombe, non puossi nondimeno negare che lo abbia seguito in una maniera molto sensibile.

Sappiamo infatti che, allorquando la nuova religione ha potuto essere liberamente professata nel IV, nel V ed anche nel VI secolo, i pontefici

(*) Debbo qui far osservare, quanto alla tavola XI, che quest'asserzione non è strettamente vera se non per le pitture incise sotto i primi numeri, cioè dal N.° 1 al N.° 8, le quali sono tutte copiate dalle catacombe di Roma. Per le altre pitture, sotto il N.° 9, che ho fatto copiare dalle catacombe di S. Gennaro a Napoli, debbo rendere avvisato il lettore, che se alcune di esse presentano lo stile del tempo della decadenza, od all'incirca, la maggior parte delle altre conservano ancora quello dei tempi anteriori, e sembrano eseguite da pittori greci, i quali naturalmente hanno potuto essere stati chiamati a dipingere in una città di antica origine greca. Vedasi la descrizione della tav. XI, N.° 9.

(**) Ecco l'ordine delle persecuzioni contro i Cristiani.

La I, ebbe luogo sotto Nerone	dall'a.	64	all'a. 68
La II, sotto Domiziano		90	96
La III, sotto Trajano		97	116
La IV, sotto Adriano		118	129 e 136
La V, sotto Antonino Pio		138	153
La VI, sotto Marc'Aurelio		161	174
La VII, sotto Settimio Severo		199	211
La VIII, sotto Massimino		235	238
La IX, sotto Decio		249	251
La X, sotto Valeriano e Gallieno		257	260
La XI, sotto Aureliano		273	275
La XII, sotto Diocleziano e Massimiano		303	310
Massimiano la rinnovò nel		312	
Licinio la continuò fino al		315	

stessi in persona visitavano di sovente le catacombe, vivevano in esse ritirati e vi adempivano delle funzioni pie ed istruttive; ed abbenchè fino al VII ed all'VIII secolo fossero essi occupati della loro propria conservazione, non dimenticarono però mai il mantenimento di questi venerandi luoghi di preghiera. Ma una tale vigilanza, nel IX e nel X secolo, diminuì di maniera, che verso il secolo XI tutte le catacombe, eccettuata forse quella di san Sebastiano, perchè l'ingresso è nella chiesa dello stesso nome, furono trascurate ed anche dimenticate, quindi pel decorso di quattro o cinquecento anni sembrò quasi che se ne ignorasse l'esistenza. E fu solamente negli ultimi anni del secolo XVI, ed in tutto il XVII, che vennero nuovamente visitate e venerate dai fedeli che vi ricercavano le reliquie dei martiri.

I frutti di quelle ricerche e le occasioni che diedero esse di raccogliere in quei sotterranei i monumenti d'Arte, furono fatti di pubblica ragione nelle opere da me citate più sopra; poscia quelle scoperte si sono moltiplicate colle stesse mie ricerche.

Tav. XII. Riunione di diversi oggetti dipinti a fresco nelle catacombe, od eseguiti sul vetro.

Nella sezione di quest'opera relativa alla Architettura, ho pubblicato, sulla tavola IX, le piante delle più celebri catacombe o dimore sepolcrali degli antichi popoli, comparativamente con quelle dei popoli moderni, dopo lo stabilimento del cristianesimo, ed alcune delle tavole seguenti furono destinate a dimostrare l'influenza che queste ebbero sulla Architettura religiosa.

Così ho fatto anche per la Scultura, cioè, dopo di avere messo sotto gli occhi del lettore su molte tavole (dalla VII alla VIII inclusivamente) i monumenti sepolcrali tanto pagani, che cristiani, i più proprj ad indicare il progressivo decadimento dell'Arte, ne ho compito il quadro sulla tavola VIII, colla riunione di diversi soggetti scolpiti nelle catacombe.

Fedele a questo piano, e sempre col medesimo scopo, ho creduto necessario di presentare, sulla XII tavola della Pittura, una serie variata delle più interessanti composizioni, che gli artisti cristiani abbiano eseguito a fresco in quei sotterranei.

Più ricca della Scultura nelle sue composizioni, più facile nei suoi mezzi, la Pittura moltiplicò sommamente le sue produzioni: ciò però, come ognuno può vedere, fu sempre nel medesimo spirito, vale a dire attaccandosi a delle idee religiose: giacchè tale fu ognora la pratica degli uomini di tutti i secoli e di tutte le religioni, particolarmente quando gli oggetti del loro culto

erano di natura da eccitare la loro sensibilità o da ridestare le loro più sensibili rimembranze.

Le sculture e le pitture simboliche e geroglifiche, con cui sono coperti tutti gli edifizj presso gli Egiziani, malgrado la loro oscurità, attestano ancora in oggi l'antichità di quella direzione data all'Arte.

Gli Etruschi seguirono quest'esempio nei loro monumenti sepolcrali; gli argomenti delle pitture e delle sculture con cui li adornavano, fors'anche più intelligibili di quelli degli Egiziani, erano evidentemente ricavati dal loro proprio sistema religioso e dalle idee che essi si formavano del destino degli uomini mentre erano in vita e dopo la loro morte: potrassene giudicare dalle pitture e dalle sculture degli ipogei dell'antica Tarquinia, di cui ho pubblicato un saggio sulle tavole X e XI dell'*Architettura.*

Le urne sepolcrali dei Greci, e particolarmente i sarcofagi dei Romani, erano ricchi di bassirilievi; l'argomento dei quali era attinto alle medesime sorgenti religiose.

Generalmente parlando l'Arte antica prese da principio i suoi argomenti unicamente dalla storia degli Dei e degli eroi, e passarono molti secoli prima che li attignesse alle gesta di semplici mortali.

L'Arte moderna, dopo l'era cristiana e soprattutto dal momento della sua decadenza, contemporanea quasi alla libertà della Chiesa, seguì presso a poco l'andamento medesimo.

Le catacombe furono il primo campo nel quale, in tempo delle persecuzioni dei primi tre secoli, si esercitarono i talenti degli Artisti cristiani. Quando in oggi si visitano e si percorrono quei luoghi si crede di passeggiare in altrettante gallerie di quadri religiosi; e la loro riunione colle sculture e colle inscrizioni, che s'incontrano numerosissime, fanno in certa qual maniera di questi santi luoghi un museo sacro.

I ministri della religione che ordinavano quelle immagini, rendendo ai martiri, i quali avevano sparso il loro sangue per la novella fede, l'omaggio che loro era dovuto, avevano altresì per iscopo di rammemorare ai fedeli, i quali visitavano quei santi luoghi di divozione, i fatti dell'antica credenza, e nello stesso tempo quelli del nuovo Testamento, sui quali è basata la legge del Salvatore.

Gesù Cristo medesimo vi è assai soventemente rappresentato, sotto l'emblema del *Pastor buono*, ovvero sotto quello di Giona, che sorte dal ventre

della balena, immagine che ci rammenta la sua resurrezione: anche quello di Lazzaro vedesi spesse volte sui monumenti cristiani, come trovansi molti altri argomenti allegorici, i quali erano ripetuti nelle sculture, con cui adornavansi allora i sarcofagi.

Malavventurosamente, uno dei più potenti mezzi che hanno le Arti per istruire, cioè il talento di piacere, mancò loro nello stato d'imperfezione nel quale cadevano ad ogni istante: l'edificazione sola trovava un alimento nelle loro opere.

Obbligati a mascherare i misteri della fede agli occhi dei profani, impiegavano essi non di rado a quest'effetto segni simbolici, vaghe ed allegre immagini, le quali bastavano per eccitare a delle pie meditazioni, a delle visioni contemplative, quelle anime semplici e piene di un fervore non anche per nulla alterato.

Così noi abbiamo veduto sulle precedenti tavole, nella composizione stessa dei rabeschi che adornano le camere sepolcrali, dei genj benefici, delle scene pastorali, delle colombe e delle corone di fiori (*).

" La Religion y sourit à leurs guirlandes. "

DELILLE.

È a questa medesima sorgente, che attinsero i pittori dei musaici e quelli dei manuscritti dei primi secoli (**): le loro opere diventate lecite, e messe in pieno giorno, succedettero a quelle di cui le persecuzioni avevano interdetto la pubblicità.

I pittori dei secoli XII, XIII e XIV, il di cui genio non era ancora fecondato da alcuna istruzione, restarono circoscritti dai medesimi limiti, per la composizione dei loro quadri, e per le pitture a fresco, colle quali adornavano le chiese (***).

Mi sembrò quindi conveniente, che la tav. XII, destinata a compire la serie dei soggetti dipinti più frequentemente nelle catacombe, incominciasse con immagini adatte a far comprendere in qual maniera quei sotterranei

(*) . . . . . *Passimque vagantes*
Dulce sonant tenui gutture carmen aves.
(TIBULL., lib. I, eleg. 3).

Rosis, floribus purpurabant, ecc. (APUL.).

(**) Imitavano essi in ciò i pittori dei tempi antichi i quali, ammiratori dei poemi di Omero, *un fonte perenne*, ricavavano da quelli quasi tutti i loro argomenti.

(***) Il paganesimo aveva già da lungo tempo decorato i suoi tempj nella stessa maniera. *Extant certe hodieque antiquiores urbe picturæ in ædibus sacris.* Plin., lib. XXXV, cap. 3. Se ne potrebbero citare altri esempj.

erano preparati per ricevere la pittura; quali erano gli uomini, che li scavavano, di quali istromenti si servivan essi, e quali erano gli operaj incaricati della sepoltura: ed è a ciò che devono soddisfare le tre prime figure N.° 1, 2 e 3.

Le persone le quali, nei primi tre secoli del cristianesimo, erano incaricate della sepoltura dei Cristiani, occupavano un rango onorevole negli ordini minori del clero. A Costantinopoli, formavano esse un collegio od una corporazione, e godevano di molti privilegi, coi titoli di *Decani*, *Lecticarii*, *Laboratorii*. I lavori di questa specie di ecclesiastici non furono già limitati, in tempo delle persecuzioni, a scavare solamente le fosse, *loculos*; ma dovevano altresì essere istruiti, se non nell'Architettura, almeno nella pratica del modo di fabbricare, affinchè i luoghi in cui i fedeli deponevano i corpi dei martiri, e particolarmente di quelli, ai quali venivano destinati onori parcolari, fossero disposti in modo da potervi eseguire le pitture e gli altri ornamenti, che usavasi di introdurre. Tali erano quelle spezie di cappelle scavate nel tufo ed arcuate, sì di sovente nominate dagli scrittori delle catacombe col nome di *monumenta arcuata*, e di cui noi abbiamo pubblicato un esempio con tutti i suoi dettagli, sulla tav. XII della *Architettura*, N.° 10 e 17.

Il N.° 3, copiato da una pittura delle catacombe, fa vedere quelli operaj, nel momento dei loro lavori: l'un dessi tiene in mano una lampada per illuminare quei luoghi, nei quali regna una notte perpetua; un altro scava la terra.

Il N.° 1 è la copia di un monumento assai interessante, conservatoci dal Boldetti. Puossi leggere nella sua opera (lib. I, cap. XVI, pag. 60) ciò ch'egli scrisse intorno a questo argomento, e su altri del medesimo genere. È una specie di monumento funebre consacrato alla memoria del fossore Diogene, dalla riconoscenza dei Cristiani del suo tempo. La pittura lo rappresenta nel suo costume ordinario (*), e circondato dagli istrumenti necessarj ai suoi lavori.

Un eguale sentimento di riconoscenza, e la simiglianza delle funzioni, mi persuasero a pubblicare sotto il N.° 2 il ritratto di un capo dei *cavatori delle catacombe* (**), cioè di uno di quegli uomini i quali in oggi sono

(*) Vedesi in molti luoghi, sul vestito di questo ministro, un segno od una cifra assai usata presso i Cristiani, e relativamente alla quale puossi consultare ciò che dicemmo nella spiegazione delle tavole della *Scultura*, all'occasione di una simile cifra incisa sulla tav. VII, N.° 29.

(**) Il desiderio di onorare la memoria dei martiri spinse i pontefici a stabilire una compagnia di ventiquattro

incaricati di scavare le catacombe per ritrovarvi i corpi dei martiri. Costui, chiamato Pietro Luzi, fu per più di quarant'anni loro guida, e volle essere altresì mia guida per quattro o cinque anni nel laberinto di quei maravigliosi sotterranei. La pace della sua anima improntata nei lineamenti del suo volto, sembrommi il segno della ricompensa accordata ai suoi lunghi lavori eseguiti nel soggiorno della beatitudine eterna.

La maggior parte delle seguenti composizioni non abbisognano di spiegazioni. L'argomento ne è abbastanza indicato nella descrizione delle tavole. Ne ho eccettuate solamente alcune, le quali presentano delle novità o delle particolarità rimarcabili.

Tale è quella del N.° 6, in cui è rappresentata una parte dei lavori cui erano spesse volte condannati i Cristiani. Si vedono salire e discendere una scala, carichi di sacchi pieni di quella pozzolana, la di cui scavazione formava i sotterranei diventati poscia cimiterj o catacombe.

Vi sono alcune pitture che ci rammentano degli avvenimenti antichi; altre, ed in numero maggiore, ci mettono sotto gli occhi oggetti di una recente venerazione.

Quella del N.° 7 è del primo genere: rappresenta Noè nell'arca, che riceve il ramoscello d'ulivo. Per singolare che sia la maniera, colla quale il pittore ha espresso nella composizione la più semplice quell'argomento tutto intiero, non si può nondimeno non riconoscervi un'idea ingegnosa. Forse quella idea è stata inspirata da alcuna delle antiche sculture, le quali rappresentavano Cibele, ossia la terra nudrice di tutti gli esseri.

La Pittura N.° 9, che rappresenta Gesù Cristo in mezzo agli apostoli od ai dottori, deve essere collocata nella seconda classe, come tutte quelle che seguono.

Il Pastor buono, *ovifer*, N.° 11, è dipinto nel mezzo di un paesaggio assai ben composto, tanto per le figure, quanto per il sito: quest'immagine è in certa qual maniera una buccolica sacra.

uomini, i quali, sotto gli ordini e l'ispezione di un prelato, di un sagristano di sua santità, e di un custode delle catacombe, dovessero occuparsi di cercare in quelli antichi cimiteri le reliquie dei martiri, *quasi effodientes thesauros,* dice l'Aringhi. Essi ne sgomberano le strade, e quando scuoprono delle tombe con indicazioni corrispondenti alle bolle già pubblicate, ne danno avviso a degli ecclesiastici incaricati della verificazione; e questi si occupano della apertura dei monumenti e della estrazione dei corpi.

Per una di quelle singolarità, che nascono dall'andamento delle umane istituzioni, quei *cavatori* sono pagati pei lavori relativi al culto dei morti, coi denari ricavati per le dispense di matrimonio, e per conseguenza col mezzo del ritorno di una novella generazione.

Il paralitico, N.° 13, porta il suo letticiuolo in una maniera usata ancora in oggi a Roma. Il pittore, il quale, per essere fedele al testo evangelico, doveva rappresentare la piscina *probaticam*, non si diede per essa molta pena, chè poche canne gli sembrarono bastare.

Il pavone, N.° 14, rappresentato mentre spiega le ricchezze delle sue piume, era un emblema della immortalità cristiana, come lo era stato dell'apoteosi dei Pagani.

Il Salvatore crocifisso, N.° 17, soggetto dipinto rare volte nelle catacombe, è già vestito con una lunga veste, forse per conservare agli occhi dei Cristiani una maggior maestà. È attaccato alla croce con quattro chiodi, particolarità, che, come vedremo, venne osservata dai pittori cristiani fino al secolo XIII.

Il medesimo sentimento di decenza ha fatto rappresentare san Pietro sulla croce, vestito esso pure di una lunga veste, N.° 21. Se è capovolto, sappiamo che domandollo egli medesimo per rispetto al suo divino Maestro.

Il martirio di una santa, inciso sotto il N.° 18, è il solo esempio, di un argomento di questo genere, di cui gli scrittori delle catacombe facciano menzione. Io medesimo nel visitare più volte quei sotterranei non ho mai trovato traccia di altra pittura rappresentante un martirio. Occupati solamente della celeste ricompensa, che li aspettava, i primi fedeli non vedevano nella morte che una strada per giugnervi; e ben lontani dall'associare a quest'immagine quella degli orribili tormenti, che loro aprivano il cielo, amavano invece di adornarla di fiori. Quei tormenti, che evitavano di esprimere, non furono sempre usati contro di essi in tutte le epoche delle persecuzioni. Decio ne ha proscritto l'uso, e particolarmente quanto ai giovani (*). Ma la rappresentazione divenne comunissima nel medio evo. Incominciando dal X secolo, ne furono ricoperte le pareti delle chiese.

Il N.° 20 è copiato da un bassorilievo, rappresentante il martirio di san Vittorino, vescovo dell'antica città d'*Amiternum*, sotto Trajano. Dallo stile quest'opera appartiene al X od al XI secolo.

Se lo spirito religioso dei primi Cristiani si manifesta in tutte le azioni, in tutti i momenti della loro vita, e perfino nella forma e negli ornamenti dei mobili di cui si servivano, lo zelo degli archeologi, i quali ci hanno

(*) *Quia non decet tantam venustatem ac pulchritudinem corporis subdi tormentis. Acta alia, post acta antiquiora*, negli Atti dei santi, del Bollando, tom. VI pag. 389, § 3.

conservata e trasmessa la cognizione di quelli usi, non è stato minore per significarcene anche le sorgenti e spiegarcene l'argomento.

Ne abbiamo noi somministrato replicate prove relativamente alla Pittura a fresco; e, per non trascurar nulla di ciò che può rendere completa la Storia dell'Arte, riunimmo nella parte inferiore di questa tavola alcuni monumenti, in generale meno importanti dei precedenti; ma che hanno qualche grazia ed anche dell'interesse, sebbene non si possa attribuir loro un'epoca certa, almeno quanto alla differenza dello stile. Sono essi frammenti di tazze o di bicchieri di vetro di cui i Cristiani dei primi secoli servivansi, principalmente in quei banchetti, nei quali una moderata e savia allegria non contrastava colla pia intenzione che li ordinava. Quei bicchieri vedevansi ornati nel fondo con pitture simili a quelle da noi già esaminate; erano esse analoghe al culto del cristianesimo, come lo erano al culto del paganesimo quelle dei vasi dei Gentili, ad imitazione dei quali furono fatti quelli dei Cristiani e di cui non se ne trovarono che dei frammenti nei medesimi luoghi.

I dotti tante volte citati, che hanno scritto sulle catacombe, ci insegnarono, che fu in quei sotterranei che siffatti frammenti di vasi vennero per lo più ritrovati. Boldetti ne ha fatto incidere un gran numero (lib. I, cap. XXXIX); e, poco prima di lui, il senatore Filippo Buonarroti, autore di una bell'opera sui medaglioni antichi, ne aveva già pubblicato una gran quantità, con spiegazioni relative agli argomenti ed alle inscrizioni, nelle quali un significato di sovente mistico ed i caratteri informi, tolti dalle due lingue usate a quell'epoca, ne rendeva oscura e difficile l'interpretazione (*).

Non potendo aggiugner nulla a ciò, che ne scrissero quegli autori, rimando i miei lettori alle loro opere. A tutto quello, che ci insegnano intorno ai diversi generi di ornamenti, e sul meccanismo del lavoro, io aggiugnerò solamente, che sopra una foglia d'oro applicata sul fondo di un bicchiere, si tracciavano delle lettere, ovvero disegnavansi delle figure; i contorni delle membra, e le pieghe delle vesti, erano leggermente tracciate per mezzo di una punta finissima, come nella Pittura a sgraffito:

(*) L'opera di Buonarroti è conosciuta sotto questo titolo: *Osservazioni sopra alcuni frammenti di vasi antichi di vetro, ornati di figure, trovati nei cimiteri di Roma;* Firenze, 1716, fol. picc. fig. L'autore dà, alla pag. iij e iv della prefazione, alcuni interessanti dettagli sul meccanismo di tali lavori in vetro. Il conte di Caylus, citando quelle Osservazioni (tom. III, pag. 193), ne aggiunse altre importantissime.

poscia, per meglio conservar il tutto, vi si applicava sopra un altro strato di vetro, di maniera che, saldati col fuoco l'uno contro l'altro, quei vetri lasciavano vedere perfettamente le figure e le iscrizioni.

PITTURA IN MUSAICO

Vedemmo quale fu lo stato della Pittura dall'epoca della sua decadenza fino ai secoli X e XI circa. Le sue produzioni erano a fresco: le opere di questo genere sono le sole che ci restano; ed è nelle tenebre delle tombe che il tempo ce le ha conservate.

Prima di osservare la serie delle produzioni di quest'arte, all'epoca in cui fu permesso di esporle in pieno giorno, e giugnere così alle pitture sul legno e sulla tela, appartenenti alla seconda età, daremo un'occhiata a due altri generi di Pittura, il Musaico cioè e la Miniatura dei manuscritti, cui andiamo debitori della conservazione di un gran numero di monumenti storici sfuggiti alla distruzione, colla quale il tempo o la mano degli uomini colpirono le produzioni degli altri rami della Pittura.

Queste due maniere di dipingere non presentano certamente un interesse molto generale ed importante per l'Arte; ma l'una ha il vantaggio della durata, l'altra quello di unirsi con facilità alle creazioni delle Scienze e delle Lettere; ed ambedue hanno una qualità preziosa per chiunque vuol conoscere l'origine ed i progressi delle invenzioni, presentando cioè elleno, per un più lungo spazio di tempo degli altri generi di pittura, una serie di produzioni non mai interrotte: finalmente la loro unione agli altri generi è necessaria per compire il quadro storico dell'Arte di dipingere.

Il musaico, secondo l'accettazione la più generale di questo vocabolo, è un'opera nella quale, coll'ajuto di materie solide e colorate, siano naturali, siano artificiali, si giugne ad esprimere o rappresentare colle forme e coi colori l'immagine di tutti gli oggetti della natura.

Le pietre, i marmi e le paste di vetro furono, presso gli antichi, le materie più comunemente usate per questo lavoro. Dalla disposizione e dalle differenti grandezze di tali elementi, come anche dalla diversità dei processi con cui furono messe in opera, ne derivarono le denominazioni per mezzo delle quali si distinsero nel musaico tre specie o tre generi principali.

La prima specie di musaico, chiamata *opus tessellatum*, serviva di pavimento in qualunque edifizio; era questa composta di piccoli cubi o dadi,

di figura e proporzione presso a poco eguali, il più delle volte di una lava azzurrognola e di una pietra biancastra, come il travertino: un tale musaico non offriva comunemente che due soli colori. Ma nei tempj e nei palazzi dei principi, ecc. il musaico era formato di piccoli pezzetti di pietre o di marmi di colori variatissimi, e talvolta anche di porfido, di granito, di serpentino e d'altre materie preziose.

Queste pietre erano tagliate in proporzioni più o meno grandi, presentando dei quadrati, dei tondi, dei triangoli e dei poligoni d'ogni specie, combinati in maniera da produrre dei compartimenti piacevoli alla vista. Le figure 1 e 2 della tavola XIII ne presentano degli esempj, ben lontani però della inesprimibile varietà che trovasi nei magnifici pavimenti di molte antiche chiese di Roma, come sono santa Maria in Trastevere, santa Maria in Cosmedin, santa Croce in Gerusalemme, ecc.

La seconda specie di musaico chiamasi *opus sectile*. Componevasi questa di marmi di un solo colore, o tutt'al più di due, segati in sottilissime lastre; tagliavansi a norma del disegno, che si voleva eseguire; poscia incrostavansi in un marmo di colore diverso, in maniera da produrre o dei compartimenti di forme regolari, o delle rappresentazioni di uomini, d'animali, di fogliami, ecc. Questa specie di intarsiatura in marmo usavasi per i pavimenti ed anche per rivestirne le pareti. Il gruppo d'animali inciso sotto il N.° 3 ne presenta un esempio.

La terza specie chiamavasi *opus vermiculatum*, a motivo della piccolezza dei pezzetti di marmi o di paste di vetro di cui componevasi, della varietà dei loro colori, e particolarmente delle loro figure, che non erano sempre quadrate, ma sibbene adatte ai contorni degli oggetti che dovevano rappresentare. Questa specie di musaico adoperavasi spesse volte per ornare le volte e le parti superiori degli edifizj, perchè essa non li caricava di troppo. Ne ho pubblicato alcuni esempj sotto i N.i 4, 5, 6, ecc.

Ma l'uso più importante del musaico, chiamato *opus vermiculatum*, consisteva, fino dai più remoti secoli, nel formare delle grandi composizioni, rappresentanti fatti storici o favolosi: ce lo insegna Plinio colle seguenti parole: *Parietes toti operiuntur interraso marmore, vermuculatisque ad effigies rerum et animalium crustis* (lib. XXXV, cap. 1). L'Iliade fu tutta rappresentata in questo modo (Ateneo, *Deipnosophist.*, lib. V, cap. 8).

E fu per la scelta e per la disposizione della materia di cui componevasi, che questa specie di musaico era diventata la rivale della Pittura, formando essa dei veri quadri. Ed è altresì per questa ragione che, senza occuparci di più delle due precedenti specie, noi abbiamo classificato le produzioni di questa fra i monumenti che devono servire alla storia della Pittura, ed essa avrebbe fors'anche il diritto di occuparvi la prima piazza per rapporto alla sua anzianità; perchè la semplice unione delle pietre colorate dalla natura dovette certamente presentarsi per la prima all'occhio ed alla mano degli uomini.

Fino dalla più alta antichità, e particolarmente nelle contrade asiatiche (*), il lusso arricchiva con preziosi musaici i pavimenti e le pareti dei palazzi, formandovi variati e piacevoli compartimenti.

Ma è altresì ai Greci che devesi attribuire il più perfetto uso del musaico, di cui tenghiamo qui discorso, di quel musaico, che diventò uno dei mezzi dell'arte di dipingere: gli antichi Romani loro successori nella conoscenza del bello e del grande, lo trattarono in seguito con buon successo; ed i Romani moderni, eredi dei talenti dei loro antenati, perfezionarono quest'arte e la resero più utile, impiegandola a copiare ed a rendere immortali i capolavori dei grandi maestri, che hanno illustrato il secolo del risorgimento.

Sono queste le grandi divisioni, che la storia del musaico può ammettere, quanto alle materie, di cui componesi questa Pittura; quanto alle sue diverse specie ed ai tempi in cui ha fiorito. Ho riunito nella nota (**) le

(*) Trovasi nel libro di Esther, dove parlasi di una festa che Assuero dava alla sua corte, il passo seguente: *Lectuli quoque aurei et argentei, super pavimentum smaragdino, et pario stratum lapide, dispositi erant; quod mira varietate pictura decorabat* (cap. I, vers. 6).

Così, da Assuero che cuopriva il suolo di un portico, di pietre preziose e di marmi colorati, fino a Giulio Cesare, il quale in mezzo ai campi, decorava il suolo della sua tenda colla medesima magnificenza, il lusso ha fatto servire il musaico per ornamento delle abitazioni dei grandi; siccome dallo stupendo musaico del tempio di Palestrina, fino al magnifico pavimento della chiesa cattedrale di Siena, eseguito nel XVI secolo, la religione non cessò mai d'impiegarlo per abbellimento de' suoi tempj.

(**) Plinio ci ha conservato poche notizie sulla Pittura in musaico degli antichi.

Bulengero, nel suo trattato *De Pictura, Plastice et Statuaria*, riunì intorno a questo argomento (cap. VIII) molte citazioni ricavate da diversi autori, ma senza alcun ordine.

Vasari, nella introduzione delle sue *Vite dei Pittori* (cap. VI), dà la definizione del lavoro in musaico e ne cita alcuni esempj.

Ciampini occupossene, in una maniera particolare, nella sua opera intitolata: *Vetera monumenta*, stampata dal 1690 al 1699. Egli trattò dell'invedzione di quest'arte, delle sue denominazioni e del suo uso presso gli antichi popoli, coll'erudizione e colla esattezza che lo distinguono. Pubblicò molte dotte notizie intorno agli argomenti delle pitture in musaico, che hanno adornato le chiese, e principalmente quelle di Roma e d'Italia, dall'epoca della libertà accordata al culto cristiano fino al X secolo, intorno agli edifizj che hanno decorato, ed intorno alle epoche cui elleno appartengono. Questo autore, profondamente instruito di tutto ciò che concerne i riti ecclesiastici, ha esposto i fatti, particolarmente nei capitoli X, XI e XII della prima

principali opere, in cui si possono trovare notizie ed istruzioni più ampie intorno a questo argomento. Aggiugnerò qui solamente alcune osservazioni utili all'intelligenza della Storia compendiata che io anderonne tessendo.

E primieramente puossi nel musaico osservare il medesimo andamento, che in tutte le invenzioni degli uomini, cioè che, nato dal bisogno, fu in seguito abbellito dal gusto che spinge l'uomo ad ornar tutto; poscia venne finalmente condotto alla sua perfezione dal miglioramento successivo de' suoi mezzi e de' suoi processi.

Infatti, un musaico composto di pietre bianche e nere, bastò, come dicemmo, nei tempi in cui i costumi erano semplici, al bisoguo di pavimentare un'abitazione, per difenderla dall'umidità. Bentosto quel pavimento fu ornato di marmi e di altre pietre più preziose: in seguito la varietà dei colori ne fece una pittura; poscia questa pittura ricevette un notabile miglioramento, per l'invenzione delle paste di vetro colorate, che furono sostituite o mischiate ai pezzetti di marmo (*): fu perfino immaginato d'introdurvi delle foglie d'argento e d'oro, sotto i cubi di vetro, per dar loro un novello splendore (**); quest'addizione ebbe luogo particolarmente a Costantinopoli, e nell'Impero Greco, nel tempo in cui il lusso dell'ignoranza confondeva il vero bello collo splendore e colla ricchezza: se ne vede ancora in oggi qualche avanzo nella chiesa di santa Sofia.

parte (tom. I), in una maniera talmente chiara ed interessante, che noi non possiamo che invitare i nostri lettori ad esaminare con attenzione quest'opera.

Muratori, inserì nella XXIV delle sue Dissertazioni sulle antichità italiane del medio evo, alcuni dettagli sul medesimo argomento. Egli cita molti autori, i quali provano che il musaico era in uso nel medio evo. Uno di tali autori si esprime nei seguenti termini: *Plures Ecclesiæ pavimentum habent, minutis lapillis stratum, ex quibus per diversos colores historiales imagines et litteræ sunt formatæ.*

L'opera più importante per la Storia generale di quest'Arte, e per la cronologia dei monumenti di musaici antichi e del medio evo, profani e sacri, come anche per la spiegazione de' suoi diversi processi, è quella di Furietti, pubblicata a Roma, 1752, in 4.° con figure.

Si troveranno pure molte interessanti osservazioni intorno alle diverse specie di musaico, e sull'uso che fecero gli antichi di questo genere di ornamento, nell'opera del sig. Laborde, di cui parleremo più sotto.

Per ciò che spetta alle materie adoperate pel musaico, il Muratori pubblicò nel tomo II della sua Raccolta delle antichità italiane, un manuscritto del IX secolo, nel quale trattasi di alcuni mezzi di colorare le paste adoperate per siffatto lavoro, come anche i metalli.

Con tutto ciò restava ancora molto a desiderare intorno a questa parte meccanica, quanto al modo con cui viene eseguita in oggi. Il sig. Fourgeroux de Bendaroy, membro della accademia delle Scienze di Parigi, ha perfettamente supplito a questa mancanza con un Trattato sui musaici e sulle materie, di cui si compongono, inserito nella sua opera intitolata: *Recherches sur les ruines d'Herculanum;* Paris, 1770, in 8.°

Le memorie di diverse accademie siano francesi, che italiane somministrano pure delle utili osservazioni intorno a questo argomento: il tutto finalmente venne riunito e pubblicato nell'articolo *Musaico* dell'antica Enciclopedia francese, e più recentemente nel Dizionario di *Antichità* ed in quello di *Pittura*, che fanno parte della nuova *Enciclopedia metodica.*

(*) Sidonio Apollinare, diceva di quest'arte: *Saphiretos flectit per prasinum vitrum lapillos.*

(**) *Aurea concisis surgit pictura metallis.*

Così anche un antico romanziere francese disse:

« De vers la ville sont torné
« Et sont d'or musique aorné.

Finalmente, quando dopo il risorgimento delle Arti e delle Scienze, nel XVI secolo, e più ancora a' nostri giorni, per mezzo della chimica, si arrivò a dare agli smalti una maggior qualità di tinte e tutte ben digradate, il musaico ha osato pretendere all'imitazione del colorito moderno.

Mentre però dobbiamo convenire dei grandi progressi che fece il musaico in questa parte meccanica, non possiamo ciò non pertanto non confessare, che esso trova nei suoi istrumenti medesimi degli ostacoli invincibili, che gli impediscono di giugnere alla perfezione.

La vera Pittura produce assai difficilmente un'imitazione perfetta di quella mescolanza ammirabile e quasi insensibile di tinte diverse, date dalla natura ad una pelle fina, e ad una carnagione di gigli e rose; nè può essa raggiugnerla se non dopo di avere preparato sulla tavolozza delle paste morbide, adatte a mescolarsi l'una coll'altra e producendo così una moltitudine incalcolabile di digradazioni di tinte, da cui nascono i giusti accordi.

Come trovare i medesimi mezzi negli elementi del musaico, in quei marmi, in quegli smalti, in quei sali ed in quei metalli vetrificati che si incastonano con tanta pena l'uno contro l'altro, sopra un campo duro come quelle materie medesime? È questa la tela morbida, che permette al pennello di cuoprirla di colori disposti ad unirsi ed a mischiarsi a piacere del genio della imitazione.

Le difficoltà che aveva la Pittura per fondere i colori, prima che imparasse ad adoperare l'olio, sono assai minori di quelle del musaico, il quale non giugnerà mai a superarle.

Tale fu, per quanto pare, la sorte della Pittura all'encausto presso gli antichi: avvi luogo a credere, che questa maniera di dipingere non arrivasse mai ad unire la morbidezza del tocco agli altri vantaggi che procurava all'Arte.

Il musaico ha il brillante splendore dell'encausto che piace a primo aspetto, ma che lasciando scorrere la luce, lascia altresì talvolta sfuggire gli oggetti all'occhio abbagliato. Per evitare questo inconveniente, il musaico deve occupare un vasto campo, dove si distendono delle larghe masse di chiaro e di ombra, il di cui passaggio sia sufficientemente netto, affinchè non si trovi nè angustiato nei suoi mezzi, nè contrariato nei suoi effetti. Di più: è d'uopo che, in queste grandi proporzioni; le sue opere siano vedute da lontano. In allora, sulla vasta superficie di una volta, p. e. come la cupola

di san Pietro in Roma, o sulle pareti delle cappelle di quell'immenso tempio, il musaico diventa veramente un'opera grandiosa e magnifica: è in queste occasioni che il musaico può, se non raggiugnere le finezze, produrre almeno i principali effetti del colorito.

Quando il musaico seppe in questa maniera ovviare ai suoi difetti, trova esso nelle cause che li producono la sorgente di alcuni vantaggi. La durezza, l'inflessibilità delle materie colorate, ch'egli adopera, guarentiscono una lunga durata alle sue produzioni; il tempo non ne altera punto le tinte; l'aria e l'umidità non ne fanno temere la distruzione; e se venisse egli ad essere offeso in qualche parte, i suoi cubi di vetro colorato essendo di una certa grossezza, vi si può rimediare col ripulirlo, e ciò con una sicurezza che non presentano gli altri generi di Pittura; giacchè in questo, i contorni ed il campo non potendo cangiarsi, non hanno per nulla a temere le idee arbitrarie o l'ignoranza del restauratore.

È nella rappresentazione dei soggetti religiosi che questa fedeltà conservatrice dei tipi e delle origini riesce principalmente utile. Se nella composizione ed anche nelle attitudini delle figure ne risulta qualche monotonia, gli oggetti che la Pittura ha rispettati, prestano la loro maestà alle produzioni dell'Arte, e danno al musaico un carattere storico (*). Le sue opere diventano nei tempj cristiani, per i riti e per i costumi, una tradizione dipinta. I quadri in musaico fanno autorità. I primi di questo genere, che furono eseguiti dai Cristiani, servirono di legge ai maestri greci nelle pitture sacre dei tempi della decadenza.

Tutt'al più, se la storia della religione riceve dalle Arti qualche servigio, la religione, la quale spande essa pure sulle Arti moltissimi benefizj, è loro utile particolarmente per il mantenimento delle loro tradizioni e per la conservazione della loro storia. Quando si osserva nella successione dei secoli il destino delle loro produzioni, si persuade bentosto della pochissima durata di quelle adoperate dagli uomini nell'abbellimento delle loro particolari abitazioni, dei più grandiosi palazzi ed anche dei monumenti della loro gloria: quasi tutto disparve con essi dalla superficie della terra: sono però rimasti i monumenti consacrati alle loro grandi affezioni, a quelle profonde

(*) *Verum quidem est veteres Christianos admodum sollicitos fuisse in usu retinendo sacrorum symbolorum, et imaginum pictorum, eaque sine ulla mutatione in integrum servasse, juxta majorum suorum praxim,* ecc. Gori, *Thes. vet. Diptych.*, tom. III, pag. 58.

impressioni comuni a tutti i popoli, insomma alla religione; fu il culto religioso che nei più procellosi tempi, quando l'ignoranza e la mala fede cuoprivano il tutto colle più dense tenebre, fu il culto religioso, ripeto, che alimentava ancora le Arti con lavori doppiamente utili. Allorquando cessarono di abbellire le abitazioni degli uomini, trovarono esse un asilo nella casa di Dio. La serie delle loro opere non si è quindi più interrotta non essendosi mai più estinti nel cuore dell'uomo i sentimenti di speranza e di timore, che lo guidano ai piedi dell'Eterno. Così ho potuto rannodare il filo della loro storia e riempiere la lacuna, che sembrava sussistere tra la loro decadenza ed il loro risorgimento. I tempj ci hanno di già somministrato utilissimi materiali per la storia della decadenza dell'Architettura ed anche della Scultura; noi troveremo pure in quelli, nelle produzioni cioè del musaico, sussidj più abbondanti ancora per la storia della Pittura.

In fatto, se il musaico servì la religione tramandando fino a noi la tradizione dei riti e dei costumi ecclesiastici, non fu esso meno utile all'Arte, conservando il deposito de' suoi antichi principj; se ne distinguono le traccie anche a traverso di quella monotonia, che, come dissi più sopra, potrebbesi rimproverare agli artisti del tempo dell'ignoranza: vedrassi pure il chiarore di questa debole luce, trasmessa di età in età, illuminare l'Arte nel momento del suo rinascimento ed affermare i suoi primi passi.

Grazie alla lunga durata di questo genere di Pittura, i personaggi divini e religiosi, ch'essa aveva rappresentati, conservarono se non in tutto, almeno nelle loro attitudini e nella disposizione dei panneggiamenti, il gran carattere che le distingueva originariamente; quindi si può dire, che il musaico moderno, considerato nelle opere, che produsse per la religione cristiana, emancipossi dal torto, di cui Plinio accusò il musaico degli antichi, quello cioè di avere portato danno alla vera Pittura usurpandone il luogo (Plinio, lib. XXXV, cap. 1).

Le grandi e numerose opere di questo genere eseguite a Roma in diversi tempi, ci somministrano il mezzo di presentarne qui una serie storica dall'epoca della decadenza dell'Arte fino al suo risorgimento (*). Le

(*) Quanto ai nomi degli artisti in musaico, di diversi tempi, Plinio ci conservò quello di *Susus*, autore del bel musaico delle colombe (lib. XXXVI, cap. 25); Winckelmann quello di *Dioscoride di Samo*, autore di due musaici con figure, trovati a Pompei (lib. VII, (cap. 4; e lib. XII, cap. 1).

Domenici, nelle sue *Vite dei Pittori Napoletani*, dà, appoggiato ad un antico scrittore, il nome di *Tauro*

descrizioni delle sei tavole che la compongono faranno conoscere e la degradazione successiva del musaico durante quel periodo, ed i primi sintomi del suo rinascimento nel XIV secolo. I musaici da me scelti per questo scopo, e particolarmente quelli delle cinque ultime tavole, furono quasi tutti pubblicati dal Ciampini, nell'opera in cui compilò egli la storia dei monumenti cristiani fino al secolo X; ma siccome quel dotto e religioso autore non ha sempre potuto procurarsi dei disegni esatti, così io ne feci eseguire dei nuovi sugli originali medesimi, ed il più delle volte in proporzioni maggiori di quelle delle sue incisioni (*).

È d'uopo non dimenticarsi, che il musaico dovette soggiacere alla sorte della Pittura propriamente detta; giacchè limitandosi il più delle volte, come fa ancora oggidì, a copiare dei quadri in tutte le loro parti e perfino nel colorito, per quanto glielo permettono le materie di cui esso fa uso, ella è cosa ben evidente, che egli deve innalzarsi o cadere a seconda de' suoi modelli.

Il tempo, sempre geloso della bellezza di tutte le produzioni dell'antica Scuola Greca, non lasciò giugnere fino a noi se non che un piccol numero di musaici antichi; ma noi non dubiteremo che ve ne fossero di benissimo

all'autore di un musaico, che venne collocato in una chiesa fabbricata a Napoli, al tempo di Costantino, e sulle di cui ruine venne innalzata la nuova cattedrale.

Vedremo il musaico usato sotto il regno dei Goti, nel V e nel VI secolo; ma i nomi degli artisti non giunsero fino a noi.

Dicasi egualmente delle opere eseguite sotto i re Longobardi, nell' VIII secolo.

Muratori prova, nella sua XXIV dissertazione, che la seguente inscrizione pubblicata dal Grutero, pag. 1168, è relativa ad alcune opere del medesimo genere, eseguite sotto Luitprando, in una chiesa fatta edificare da quel principe nel 725.

Ecce Domus Domini perpulchro condita textu,
Emicat, et vario fulget distincta metallo,
Marmora cui pretiosa dedit museumque, columnas.
etc. etc.

Ed è solamente verso il XII o XIII secolo, che si incominciano ad incontrare alcuni nomi di pittori in musaico uniti alle loro opere.

Ciampini pubblicò un musaico collocato nella chiesa di santa Maria di Betlemme, il di cui autore, artista greco, chiamavasi *Ephraim* (*De Sacr. Edifi.* cap. XXIV, pag. 150).

Vasari, nella vita di Andrea Tafi, cita molte opere del medesimo genere, in cui quel pittore fiorentino, ed Apollonio, artista greco, suo maestro, avevano egualmente notato il loro nome.

La lista cronologica dei pittori in musaico, che lavorarono nella chiesa di S. Marco a Venezia, dalla sua fondazione nel secolo X, fino al XVIII, trovasi in fine dell' opera di Zanetti, intitolata *Pittura Veneziana.* I più antichi erano Greci, i quali formarono i maestri italiani.

Furietti, nel suo Trattato citato più sopra, ed il padre Della Valle, nella sua *Storia del Duomo d' Orvieto*, pubblicarono essi pure la lista dei maestri che eseguirono i magnifici musaici che adornano quella chiesa, come anche di coloro che prepararono gli smalti.

La famiglia dei Cocchi eseguisce musaici per la chiesa di S. Pietro a Roma da più di un secolo.

Il sig. Fourgeroux finalmente, nel suo Trattato sopraccitato, pubblica i nomi dei pittori in musaico più conosciuti di questi ultimi tempi.

(*) Quest' autore ebbe cura di far conoscere i colori usati nei costumi dei diversi personaggi rappresentati sui musaici di cui egli parla. Alle diverse notizie intorno ai medesimi unisce egli altresì molte dotte spiegazioni, ricavate dalla Sacra Scrittura le une, e relative ai riti della primitiva Chiesa le altre. Io pure feci parola del colorito il più soventemente che fummi possibile; quanto al resto troverassi ben giusto che io non abbia seguito quell'autore ne' suoi dotti commentarj.

eseguiti, come i quadri più finiti, se per assicurarcene noi battiamo la strada già apertaci dal moderno storico dell'*Arte degli antichi*, quando volle rendere sensibile il merito della Scultura antica, risalire agli elementi del bello, ed indicare le epoche dei diversi perfezionamenti.

E coll'aprire questa strada fece egli fare alla scienza, incaricata di dare simiglianti spiegazioni, il più gran passo che non aveva mai prima tentato; ben meritò quindi l'alloro che incorona l'erudita sua testa. Arrivando a Roma, Winckelmann trovò i suoi predecessori ancora incerti sulla spiegazione dei bassirilievi di cui va doviziosa quella città. Il suo sguardo penetrante ed illuminato da uno studio profondo della storia e della mitologia greca, scuoprì bentosto gli argomenti costantemente rappresentati in quelle sculture, sia che fossero elleno state portate dalla Grecia in Roma, sia che fossero state eseguite nella stessa Roma da artisti greci, o dai Romani loro allievi, e ne pubblicò le dotte sue osservazioni nell'opera intitolata *Monumenti inediti.*

Ora, gli argomenti della maggior parte dei musaici trovati nell'impero romano e nelle sue colonie, sono attinti alle medesime sorgenti, cioè, dalla mitologia e dalla storia. Vi si ravvisano altresì i grandi principj delle composizioni greche, tanto di Scultura, che di Pittura. Nella disposizione avvi la medesima convenienza, nelle forme la medesima grazia e la medesima nobiltà; l'espressione generale, e spesse volte anche l'espressione particolare sono in essi egualmente una conseguenza della correzione del disegno, per quanto lo permette la mancanza della flessibilità delle materie del musaico.

Relativamente al colorito, bisogna attribuire il carattere distintivo di quello degli antichi musaici, al savio principio, che determinò gli artisti greci a limitarsi a quello, che io chiamerò altrove il *colorito storico.* Ed è altresì per l'influenza necessaria di questo genio di imitazione che il musaico moderno diede al suo colorito un maggiore o minore splendore, seguendo i progressi che le nostre scuole ottennero in questa parte seducente dell'Arte.

Tav. XIII. Scelta delle più belle pitture antiche in musaico.

La tavola N.° XIII è stata composta colla medesima intenzione di quelle, che trovansi in testa di ciascuna delle tre grandi divisioni di questa Storia. Presenterà essa alcuni esempj della perfezione cui erano giunti gli artisti antichi, ed offrirà, per la scelta degli argomenti, la prova della origine ellenica di ciascun'opera.

La forza ed il valore di Ercole, sì di sovente utili giusta le favole greche, a sostegno dei mortali contro la vendetta degli Dei irritati, si trovano

rappresentate sotto il N.° 6. Fu copiato da un musaico di un finissimo lavoro, che appartiene alla Villa Albani, e che Winckelmann pubblicò e spiegò nei suoi *Monumenti inediti*, pag. 90, tav. LXVI. Vedesi Ercole, che libera Esione figlia di Laomedonte, re dei Trojani, che un oracolo destinava ad essere divorata da un mostro marino, in espiazione della ingratitudine di suo padre verso Nettuno. Ercole, soddisfatto della sua vittoria, sembra lasciare al giovane Telamone il piacere più dolce di gustarne i frutti con Esione. Il vigore e la tranquillità dell'eroe sono egualmente ben espresse.

Ho collocato dissotto, N.° 9, un soggetto quasi simile: rappresenta Perseo, che libera Andromeda. L'originale non è un musaico; è il bel bassorilievo conservato nella raccolta del Campidoglio. Ma ho voluto, confrontandolo col precedente, dimostrare che il musaico greco ha potuto talvolta essere inspirato dalle produzioni della Scultura, siccome lo fu in una infinità di occasioni da quelle della Pittura.

La Pittura dal canto suo imitava pure il musaico: almeno è questa l'opinione che sembra siansi formati gli autori delle spiegazioni delle pitture antiche, scoperte nei dintorni di Napoli, quando essi ci dicono (tom. IV, pag. 257, N.° 2), che videro fra questi monumenti un pezzo di musaico del miglior gusto, col nome dell'artista, di cui una pittura assolutamente simile, trovata nel medesimo luogo, erane la copia. Quei dotti scrittori non hanno indicato l'argomento comune a quelle due opere. Puossi solamente osservare che la storia di Andromeda trovasi rappresentata due volte nella raccolta d'Ercolano (tom. IV, tav. 7 e 61), e che quella di Esione vi si trova essa pure (tom. IV, tav. 62). Filostrato fa menzione delle gesta d'Ercole e di Perseo in favore di due giovani principesse, come di una reminiscenza di antichi dipinti.

Sembra d'altronde che, in tutti i tempi, gli artisti i quali lavorarono il musaico, intieramente occupati dell'esecuzione materiale di questa specie di Pittura, lasciarono ad altri, come fanno ancora oggigiorno, la cura di pensare e di inventare.

Così anche gli incisori in pietre, delle scuole antiche, fieri della loro maravigliosa abilità nell'esecuzione, accontentavansi il più delle volte di ricevere i loro argomenti dal genio degli scultori, persuadendosi con ragione che, per giugnere con essi alla immortalità, bastava loro di ben copiare le statue od i bassirilievi che la guarentivano a quegli abili maestri.

Le corse del circo erano troppo conformi al gusto dei Romani, perchè non si compiacessero gli artisti di rappresentarne le immagini in tutte le possibili maniere. Se ne trovano delle rappresentazioni anche in musaico, nei pavimenti delle terme e degli altri edifizj pubblici la di cui forma oblunga era analoga a quella dei circhi.

Nel 1799 venne scoperto un musaico di questo genere (*) in un villaggio di Spagna, presso Siviglia, situato sul luogo dell' antica *Italica*, città della Betica, celebre per essere stata la patria degli imperatori Trajano, Adriano e Teodosio. Nel mezzo di quel musaico è rappresentato un circo, nella sua forma prolungata, con tutte le parti della sua architettura interna. Sui tre lati del circo vedesi un doppio rango di compartimenti, nei quali si trovano collocati i busti delle nove Muse, diverse figure allegoriche, varj animali, e le stagioni dell' anno, distinte coi colori conformi a quelli delle quattro famose fazioni dei circhi. La parte che ho fatto incidere sotto il N.° 7, rappresenta due Muse ed alcuni ornamenti. Lo stile non permette di collocare quest' opera prima della fine del III secolo: forse appartiene essa ad un' epoca anche meno antica.

Il ratto di Europa, argomento ilare, che i Greci riprodussero in tanti componimenti in versi, in tante pitture, in tanti bassirilievi ed in tante pietre incise, non poteva certamente sfuggire al musaico. Quello pubblicato qui, sotto il N.° 8, rappresenta il momento in cui il Dio tauriforme si slancia nelle onde (**).

Ercole, le sue eroiche gesta ed anche i suoi errori, hanno dato luogo ad un numero non minore di capolavori, come il precedente argomento. Venne questo Semideo rappresentato in tutte le maniere. Noi vediamo qui, sotto il N.° 11, il figlio di Alcmena che tiene la conocchia invece della sua clava. L'Amore vicino a lui incatena un leone. Questo argomento è morale

(*) Il signor Alessandro De la Borde, figlio e fratello di uomini di questo nome, la di cui perdita fu giustamente compianta dal pubblico, ha fatto incidere per intiero quel musaico nel 1802: aggiunse alla tavola generale alcuni dettagli incisi in dimensione maggiore: le tavole stampate a colori riproducono le tinte dell' originale: queste magnifiche incisioni sono accompagnate da un testo, in cui l' autore, benchè assai giovane ancora, diede importanti notizie sull' antica città d'*Italica*, e dotte spiegazioni sui giuochi del circo, sulla Pittura in musaico degli antichi, e sopra alcuni monumenti di questo genere che non sono ancora stati pubblicati. L' opera è stampata coi caratteri di M. P. Didot, in un volume in foglio atlantico, egualmente bello per l' esecuzione, che interessante per l' argomento.

(**) Ovidio sembra avere inspirato l' artista, oppure fu vedendo questo musaico che cantò:

. . . . . *Ubi magni filia regis*
Ludere virginibus tyriis comitata solebat.
. . . .
. . . . . *Mediique per equora Ponti*
Fert prædam.

e piacevole. La filosofia, presso i Greci, sapeva chiamare tutte le Arti in di lei soccorso, per esprimere i suoi pensieri.

Il N.° 10 ci presenta una composizione di un altro genere. Alcuni leoni con delle tigri hanno combattuto contro i centauri. La vittoria è restata incerta. I nemici si incalzano ancora vigorosamente. Una tigre sbranava un centauro ai piedi di una collina, quando improvviso arriva un centauro con un enorme macigno fra le mani.

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum.

La tigre lo vede, rugge, ma non abbandona la sua preda; i due movimenti, le due volontà, sono perfettamente espresse nella sua attitudine: ma ciò, che è impossibile di descrivere, è il sentimento d'indignazione nella fisonomia del leone spirante ai piedi del medesimo centauro: sembra di scorgervi che egli è attonito per dover perdere la vita e fa quasi stupore, che un lione possa perderla. Qual cosa più degna di un'Arte, che mette a profitto la durezza e lo splendore delle pietre? Qual impiego poteva meglio convenire per tali agenti? Se i leoni e le tigri sapessero dipingere, direbbe la Fontaine, avrebbero dipinto questo quadro.

Le Grazie medesime hanno senza dubbio immaginato quello del N.° 14. Sull'orlo di un bel vaso pieno d'acqua, si vedono quattro colombe, le quali bevono in esso o stanno per bagnarvisi. L'eleganza delle loro forme, la varietà delle loro penne, la spontaneità e la grazia dei loro movimenti, tutto vi rappresenta fedelmente il tenero uccello di Venere. Un bagno destinato alle compagne della bella Dea, non potrebbe offrir nulla di più grazioso e leggiadro.

Il musaico su cui due ninfe marine sono rappresentate in atto di scherzare con un cavallo marino, inciso sotto il N.° 13, è altresì ammirabile per la sua eleganza. Apulejo suppone, che gli appartamenti di Psiche fossero ornati di pitture in musaico: questa sarebbe stata degna di occuparvi un posto. È dessa eseguita, come il musaico delle colombe, con piccolissimi pezzi di pietre e dimostra fin dove l'arte del musaico poteva spingere gli effetti pittoreschi senza il soccorso degli smalti.

Il bel lavoro delle maschere sceniche del N.° 12, di un disegno più dotto e di una espressione più pronunziata, prova a sufficienza che il talento non conosceva alcun limite in questa parte dell'Arte. Questo musaico servì forse di decorazione ad una sala destinata a delle rappresentazioni teatrali.

Il gran principio della convenienza che deve sussistere fra gli argomenti delle composizioni pittoresche ed i luoghi per cui erano essi destinati, questo principio, seguito nelle antiche scuole dei Greci, fu mantenuto scrupolosamente in quelle dei Romani, e si trova nei musaici adoperati in abbellimento delle volte, delle pareti e dei pavimenti dei loro edifizj, opere che si devono considerare come della seconda età, nella quale fiorì questo ramo della Pittura.

Il N.° 15, trovato nelle terme di Antonino Caracalla, formava verisimilmente il pavimento di una sala da bagno. Tutto vi è relativo all'impero delle acque; le ninfe e gli amori ci presentano l'emblema della fecondità dell'umido elemento; è il tridente di Nettuno che separa gli scompartimenti; varj mostri marini ne occupano il campo e colle loro code ondeggianti ne riempiono gli angoli.

Vedemmo più sopra che i Cristiani, per rendere omaggio alle virtù eroiche dei morti si sono serviti delle pitture a fresco, ad imitazione di quelle, che in tempo del paganesimo ornavano le camere sepolcrali dei loro antenati, prescrivendo loro solamente argomenti affatto differenti. Fecero essi pure uso del musaico nelle catacombe; ma i lavori di questo genere furono quivi sempre rari e di un merito assai scadente. La povertà dei primi Cristiani e la necessità di tenere secreti quegli onori accordati ai martiri di un culto proscritto, non permetteva loro nè d'impiegare artisti di sommo merito, nè di moltiplicare degli ornamenti che esigevano spesa e tempo considerevoli.

I due principali autori, ai quali andiamo debitori della più numerosa ed importante raccolta dei monumenti eseguiti nelle catacombe, non hanno pubblicato alcun musaico, se si eccettuano uno o due monogrammi: essi dicono solamente di averne scoperto qualche avanzo sopra alcune pareti o tombe ruinate.

Nelle lunghe ricerche che feci io medesimo in quei sotterranei, non trovai che i frammenti di cui pubblico su questa tavola le incisioni. Sono avanzi di alcune immagini religiose e delle iscrizioni scritte in pietre colorate. Questi frammenti occupano la parte inferiore della tavola sotto i N.[i] 16, 18, 24, 27 e 29. La descrizione delle tavole ne presenta una ampia e sufficiente indicazione.

Questi monumenti formano, con quelli che li precedono, una strana disparità al primo colpo d'occhio: ma, se vi si riflette, il cambiamento non

sembrerà maggiore di quello che operavasi allora nello spirito umano, in conseguenza dello stabilimento del cristianesimo. L'ordine storico, che è subordinato a quello dei tempi, presenta un grande interesse nel suo andamento comparativo.

Checchè sia però, questi musaici, raccolti nelle catacombe e nelle più antiche chiese, mostreranno qual fosse lo stato dell'Arte nella transizione che operossi tra quelli della bella età, e quelli dei secoli della decadenza, fino al suo risorgimento. Le cinque tavole seguenti sono destinate a presentare le successive prove di questa decadenza, dal IV secolo fino al XIV.

Un sì grande cambiamento è un effetto ben notabile del sentimento naturale, che conduce gli uomini da un uso all'altro. Le variazioni ed il concatenamento delle idee e delle abitudini umane, qualunque sia l'oggetto, si manifestano particolarmente nell'uso che quei popoli fecero delle belle Arti per esprimerle: il quadro delle loro produzioni in ogni genere mette in pieno giorno il tessuto successivo dei pensieri che li hanno diretti, delle opinioni e dei costumi cui hanno essi dovuto conformarsi.

I Gentili ornavano le volte, le pareti ed i pavimenti dei tempj, con musaici proprj a rammentar loro i benefizj o la vendetta delle loro divinità: quando ebbero essi abbracciato il cristianesimo, soggetti simili vennero riprodotti nei musaici, che decorarono gli edifizj consacrati alla nuova religione: ma fu al vero Dio che vennero indirizzati quegli omaggi.

Diventati liberi nell'esercizio del culto che avevano per lungo tempo nascosto agli occhi della tirannia, all'ombra delle tombe, vi si consacrarono essi con una inesprimibile ansietà: fu una novella e viva gioja per delle anime piene di fervore. In vece delle pitture, che con mano tremante avevano eseguite al chiarore delle fiaccole, sopra l'intonaco mal fermo delle oscure pareti delle catacombe, si famigliarizzarono essi nella pratica del musaico, servendosi di una materia solida e brillante, per decorare i tempj, che era finalmente loro stato permesso di innalzare.

Avevano essi preso per modello nella decorazione delle catacombe quelle delle camere sepolcrali usate sotto il paganesimo: furono cioè le volte a pergolato delle terme e delle basiliche, che servirono loro di guida per la forma e per l'ornamento delle volte e delle tribune dei novelli tempj.

Hanno essi ripetuto dapprima alcuni dei soggetti rappresentati nelle catacombe e che avevano essi ricavati dall'Antico Testamento; ma bentosto, per

celebrare più particolarmente la vittoria che l'autore della nuova religione aveva riportato sui falsi Idii, che il paganesimo aveva osato farne i suoi rivali, scelsero invece gli argomenti pei loro musaici negli atti relativi alla sua nascita, alle sue predicazioni, alla sua morte, al suo ritorno ne' cieli. Nelle grandi composizioni si trovano, le allocuzioni frequenti di Gesù Cristo ai suoi discepoli; le immagini degli apostoli, che l'avevano costantemente seguito; il segno della sua tenera vigilanza per i fedeli, sotto l'emblema del Pastor buono; quello dei suoi patimenti; la sua gloriosa ascensione ed il suo trionfo seduto allato del suo divin Padre. I confessori ed i martiri della sua fede, gli evangelisti, guarentigia della sua dottrina, i santi e gli angioli compongono la sua corte celeste; il globo terrestre diventa lo sgabello de' suoi piedi; rende alla Madre, che volle scegliere fra le donne mortali, onori divini.

Queste composizioni furono da principio una spezie d'imitazione dei migliori modelli antichi. Appare il genio imitativo in alcuni musaici, che vedonsi superiormente alla trabeazione, di ambedue i lati della nave principale, nella chiesa di santa Maria maggiore a Roma. Quel musaico è sicuramente uno dei più grandi che si conoscano. Abbenchè sia del V secolo, e per conseguenza di molto posteriore alla Colonna Trajana, pure non si può dubitare che la maniera con cui venne scolpita la storia di quell'imperatore sul citato monumento, non sia stata presente allo spirito degli artisti incaricati di eseguirlo, e che non abbiano essi avuto l'intenzione d'imitarla nella rappresentazione di alcuni fatti dell'Antico Testamento. Potrassi il lettore facilmente persuadere di ciò osservando le tavole XIV e XV.

Tav. XIV. Pitture in musaico della chiesa di S. Maria maggiore, a Roma, paragonate coi bassirilievi della Colonna Trajana. V secolo.

Vedesi sulla tavola XIV, N.° 1, copiata da un bassorilievo della Colonna Trajana, incisa da Pietro Sante Bartoli, l'armata di Trajano che assedia una fortezza, e combatte in presenza e col favore di Giove. I musaici N.° 2 e 3 rappresentano Giosuè, il quale, animato dall'apparizione del Dio delle armate, assedia Gerico.

Nel bassorilievo N.° 4, alcuni esploratori, spediti da Trajano, gli rendono conto delle loro scoperte: nei musaici N.° 5 e 6, sono gli spioni mandati a Gerico, i quali fuggono dalla casa di Raab, per andare ad informare Giosuè dell'esito della loro missione.

Tav. XV. Altri musaici di S. Maria maggiore, paragonati coi bassirilievi della Colonna Trajana. V secolo.

La parte superiore della tavola XV ci presenta, sotto i N.ⁱ 1, 2 e 3, copiati dai bassirilievi della medesima colonna, Trajano che accoglie con clemenza i deputati di una città vinta, e riceve successivamente gli omaggi

di un re vinto e quelli che gli vengono tributati al suo ritorno a Roma. Egli offre un sagrifizio agli Dei: lo spettacolo è bellissimo: la pompa delle cerimonie religiose e l'appariscenza delle marcie militari contribuiscono alla ricchezza della composizione.

I tre musaici incisi dissotto presentano soggetti analoghi ai suddetti; i N.[i] 4 e 6 rammentano la clemenza di Esaù per suo fratello Giacobbe, di cui aveva tanta ragione d'essere malcontento, ricevendo con bontà i di lui inviati; egli lo alza e lo abbraccia. Sotto il N.° 5 vedesi il ritorno di Abramo dopo la sua vittoria sui cinque re; Melchisedech lo va ad incontrare e gli offre il pane ed il vino: *erat enim Sacerdos Altissimi.*

Le quattro piccole incisioni, numerizzate 7, 8, 9 e 10, i di cui argomenti trovansi spiegati nella descrizione delle tavole, prenderanno il loro posto nella continuazione della Storia della Pittura, nei secoli VIII e XI. Furono qui collocate per dimostrare che l'identità degli argomenti produce spesse volte delle composizioni quasi simili, malgrado la differenza dei tempi, la diversità dei personaggi e la distanza dei luoghi.

Le differenze, che si osservano nella maniera di trattare argomenti della stessa natura, tra uno dei migliori monumenti della bella età dell'Arte presso i Romani, ed un'opera del IV e del V secolo, ci mostrano la decadenza, cui soggiacque la Pittura in tutti i suoi rami, e particolarmente nel musaico. Il male andò sempre più peggiorando, come vedremo nelle tre seguenti tavole.

Gli argomenti di tutte le composizioni incise su questa tavola, i luoghi per cui furono eseguite, le loro date, e gli scritti moderni che ne fanno menzione, tutto ciò trovasi notato nella descrizione delle tavole. Quindi posso limitarmi qui soltanto ad alcune osservazioni relative al decadimento dell'Arte nelle due parti che appartengono più particolarmente allo spirito, all'invenzione ed alla disposizione.

Ciò, che troverassi maggiormente degno di elogi in questa tavola e nella seguente, è il desiderio che manifestarono incessantemente i Cristiani di impiegar l'Arte in onore della divinità.

Tav. XVI. Pitture in musaico di diverse chiese di Roma e di Ravenna. Dal IV al VI secolo.

Vedrassi che, nel IV e nel V secolo, l'autore della pittura sotto il N.° 1 seppe ancora dare qualche dignità alla testa del Cristo, e quello del N.° 2, una specie di maestà all'insieme della figura di quel divino personaggio.

Nel N.° 4, rappresentante le due annunziazioni, quella dello Spirito Santo, in forma di colomba, fatta alla Vergine, e quella che gli angioli fanno a

Zaccaria per la nascita di S. Giovanni, si osserva con piacere la verità dei movimenti. La medesima osservazione può ripetersi quanto alla figura del Pastor buono, sotto il N.° 5.

Tutta la pompa di un trionfo celeste è spiegata nella composizione del musaico sotto il N.° 6. Questo musaico serviva di decorazione alla chiesa detta di san Paolo fuori delle mura di Roma. Adornava quella parte inferiore dell'edifizio che i Cristiani chiamano l'*arco trionfale*; ed il quale, collocato in quel tempio come nella maggior parte delle basiliche e delle principali chiese, superiormente all'altar maggiore, terminava maestosamente la nave maggiore, e precedeva l'arco della tribuna. Siffatti due archi, ricchi ambedue di musaici tanto internamente che esternamente, presentavansi d'ordinario agli sguardi dei fedeli al primo ingresso del tempio. Il Salvatore su quest'arco trionfale, appare in tutta la sua gloria, ricevendo sul suo trono gli omaggi e le adorazioni degli abitanti del cielo: *solio medius consedit avito.* Così dopo le loro vittorie, gli imperatori trovavano le proprie immagini consacrate sugli archi di trionfo erettigli dalla riconoscenza dei popoli.

Nel VI secolo, in simiglianti argomenti, i N.i 9, 10, 11 e 12, presentano già una minore magnificenza. Nel primo di questi musaici la composizione è talmente semplice, che puossi tacciare di povertà; nel secondo, il pittore ignorante ha commesso l'errore di collocare Abele invece di Abramo, che riceve da Melchisedech l'offerta dei pani; in tutti finalmente se a motivo del meccanismo del musaico il decadimento si vede meno nei dettagli e nella esecuzione, diventa però esso di già sensibilissimo nell'insieme, cioè nella invenzione e nella disposizione.

Tav. XVII. Seguito delle pitture in musaico, copiate dalle chiese di Roma. Dal VII al IX secolo.

Nel secolo VII, il musaico, se dobbiamo giudicare da quello del N.° 1, non presenta più l'unità, che dava un aspetto maestoso alle composizioni più antiche. Gesù Cristo vedesi ancora in atto di benedire, ma solamente in mezza figura, senza dignità e confuso, dirò così, colle immagini emblematiche degli Evangelisti e con quella di una moltitudine di santi che l'accompagnano e che ne occupano lo spazio principale. Incominciavasi pure alla medesima epoca a rappresentare nelle chiese degli oggetti di un culto particolare. I N.i 2, 3 e 4 ci danno le immagini di sant'Agnese, di san Sebastiano e di sant'Eufemia.

Nel secolo VIII, la trascuratezza e l'ignoranza confondevano spesse volte in una medesima composizione degli oggetti estranei gli uni agli altri. Tributando

alla beata Vergine, nel N.° 8, gli omaggi, di cui l'eresia aveva tentato di privarla, vennero collocate vicino ad essa delle figure, che non hanno sufficiente analogia coll'argomento; ed il N.° 10 ci presenta in un solo quadro tre soggetti diversi ed in certa qual maniera fra loro disparati, quali sono l'annunziazione, la natività e la trasfigurazione di Gesù Cristo.

Carlo Magno, il quale aveva ammirato il bell'effetto dei musaici nelle chiese di Roma, ne fece eseguire molti nella basilica per di lui ordine innalzata ad Aquisgrana. Il N.° 12 rappresenta quello, che adorna la cupola ottagona, la quale cuopre il centro di quell'edifizio.

Quel principe diventò egli medesimo l'argomento di una delle opere di questo genere le più rimarcabili e le più celebri: è un musaico, inciso su questa tavola sotto il N.° 9, nel quale è egli rappresentato in atto di ricevere uno stendardo dalle mani di san Pietro. Questo monumento, conosciuto sotto la denominazione di *Musaico del Triclinio*, ha dato occasione a molte interessanti dissertazioni: vedesi nella chiesa di san Giovanni Laterano, nell'abside del triclinio che il pontefice san Leone aggiunse al palazzo patriarcale di Laterano, per la celebrazione delle Agapi. Andiamo debitori alle cure del cardinale Francesco Barberini della conservazione di questo musaico, del quale ha fatto restaurare le parti danneggiate dal tempo.

Diverse immagini sacre e profane, appartenenti a varie età, trovansi riunite nella rappresentazione della missione che Gesù Cristo dà ai suoi apostoli. Alla destra, e fuori dell'arco, Gesù, con una mano consegna le chiavi a san Pietro, e coll'altra dà uno stendardo a Costantino il Grande; alla sinistra san Pietro accorda il pallio a san Leone, e presenta uno stendardo a Carlo Magno, apparentemente come un segno della sua riconoscenza per la protezione, che quel monarca accordava alla Santa Sede, imitando così l'esempio di Costantino.

Una composizione singolare vedesi sotto il N.° 11, che è un'opera del secolo IX. L'argomento fu ricavato dall'Apocalisse ed è un'allegoria della città santa e de'beati suoi abitatori.

A quest'epoca il fervore dei Cristiani per il culto della Madre di Dio andava sempre più crescendo; gli omaggi che le si rendevano non erano più separati da quelli, che indirizzavansi al Creatore dell'universo. La prova di questo zelo trovasi dovunque nei musaici esposti alla vista dei fedeli, e particolarmente in quelli collocati nei luoghi i più appariscenti delle chiese, come sono

l'arco trionfale ossia l'arco della tribuna, l'interno della tribuna medesima, con cui terminava la chiesa, ecc. Ne presento alcuni esempj nei musaici N.[i] 13, 14 e 15, copiati da alcune basiliche antiche di Roma.

Ma se in queste opere trovasi la materia brillante dei capolavori della antichità, invano cercherebbesi nelle medesime le bellezze essenziali dell'Arte. La monotonia della disposizione e quella delle posature, per la maggior parte perpendicolari e senza movimento, distruggono ogni interesse. Si osserva soltanto, che i personaggi scelti in generale fra gli abitatori del cielo oppure fra quei mortali che per le loro virtù vi devono salire, non mancano di grazia, di quella grazia ingenua e semplice, il di cui carattere principale è la verità, e che dà allo spirito una giusta idea dei pacifici oggetti, che vuole essa caratterizzare. I panneggiamenti, imitanti i costumi orientali, non sono essi pure senza merito: vi si scorge quel fare grandioso, e quella maestà che la scuola greca ha sempre conservato.

Ed è perciò, che noi vedremo i maestri di quella scuola spezialmente incaricati a Roma e nel restante dell'Italia dei lavori in musaico, essere utili al risorgimento dell'Arte, benchè le opere loro fossero già in un'estrema decadenza. Il frutto che la Pittura ricavò dai loro servigi, malgrado una siffatta decadenza, non si dovettero solamente alla cognizione dei processi meccanici del musaico: in quegli infelici tempi, mentre tutto alteravasi altrove sotto la mano incerta dei pittori, gli artisti greci conservavano nelle forme del corpo umano, ed anche nei panneggiamenti, una parte dei buoni principj, somministrati dagli antichi musaici conservati in tutta la loro integrità.

Tav. XVIII. Altre pitture in musaico, di Roma, di Venezia e di Firenze. Dal X al XIV secolo.

Si trovano alcune tracce di quei principj antichi nei musaici della tavola XVIII, eseguiti da pittori greci, a Venezia ed a Firenze, malgrado la già inoltrata decadenza dell'Arte.

Chiamati a Venezia per un effetto del dominio che quella città esercitava sopra una parte della Grecia, ed in conseguenza degli interessi di commercio che sussistevano fra quei due paesi, molti maestri vi fondarono, nell'XI secolo circa, una scuola nella quale si formarono non solamente i Veneziani, ma anche i Fiorentini, i quali portarono bentosto nella loro patria l'arte e l'uso del musaico.

Verso la fine del medesimo secolo furono impiegati dei maestri greci in lavori di musaico, anche in altre parti d'Italia: di questo numero furono quelli che, secondo la testimonianza di Leone d'Ostia (lib. 3, cap. 28),

Desiderio, abbate di Monte Cassino, fece venire da Costantinopoli, quando, nell' anno 1066, occupavasi della costruzione del suo monastero (*).

Gli autori della Storia Bizantina fanno menzione di moltissimi lavori di questo genere, eseguiti nell'Impero Greco in diverse epoche: essi ci insegnano che, fra le magnifiche opere, colle quali Costantino ed i suoi successori abbellirono la capitale e le principali città del loro vasto impero, il musaico venne prodigamente adoperato. Vedevansi infatti nella sola città di Costantinopoli quattro immagini di Costantino e di Elena eseguite in musaico composto di vetri colorati e dorati: l'imperatrice Elena aveva altresì dei ritratti in musaico inargentato.

Le figure di Gesù Cristo, quelle di sua Madre, degli Apostoli e della croce, si moltiplicarono nelle chiese ed anche nei palazzi imperiali fatti innalzare da Costantino, Giustiniano e Giustino II.

Gli incendj, i terremoti e soprattutto lo stabilimento della religione di Maometto, la quale esclude qualunque immagine, hanno distrutto tutti quei lavori: non ne rimasero che poche tracce nel tempio di santa Sofia, sotto l'arco e sulla volta.

Gli edifizj fabbricati dai Greci nel secolo VII e nell'VIII furono essi pure abbelliti con lavori in musaico; ma gli iconoclasti esercitarono contro questa spezie di immagini, sino alla fine del regno di Teofilo, il furore da cui erano animati contro qualunque produzione della Pittura in generale.

Nel IX secolo, l'imperatore Basilio il Macedone, tenne in grandissimo conto gli antichi musaici, ed il suo zelo religioso ne fece ristabilire un gran numero.

Nei secoli X e XI questo genere di Pittura continuò ad essere coltivato a Costantinopoli, come dissi già più sopra parlando dell' abbate di Monte Cassino e della chiesa di san Marco di Venezia. Le cronache dell' XI e della fine del XIII secolo ne fanno ampia testimonianza: ci hanno perfino conservati

(*) Sono note le discussioni insorte in conseguenza di quel passo della cronaca, nel quale dicesi che, già da più di 500 anni, l'uso di dipingere in musaico era interrotto in Italia: *Magistra latinitas illam intermiserat.*

Applicando però quest' asserzione ad alcuni luoghi particolari e non già a tutta l'Italia, si può dessa conciliare colla verità dei fatti, e terminare così la controversia. Egli è certo, che la cognizione dei lavori in musaico non era mai stata perduta in Italia. Noi vedemmo che a Roma, dall' epoca in cui venne accordata la libertà al cristianesimo, fino ai nostri giorni, quest'Arte fu adoperata più o meno, in ciascun secolo, ad ornamento dei tempj, sia che le produzioni siano state eseguite da maestri greci, come il loro stile non permette di dubitarne; oppure che siano elleno l'opera di Italiani istrutti da quelli.

i nomi di alcuni maestri, come quello di Pietro, che operava nel 1158, e di Apollonio, che Andrea Tafi, suo allievo, condusse in Toscana nel 1250.

Fu all'epoca medesima circa che Guglielmo il Buono, re di Sicilia, il di cui possesso era stato tolto agli imperatori d'Oriente, impiegò molti artisti greci nel cuoprire di musaici le pareti interne della chiesa da lui fatta innalzare a Morreale colla più grande magnificenza.

E finalmente è indubitato che fino alla distruzione dell'impero greco, tutti i principi, i quali occuparono il trono di Costantinopoli, hanno fatto servire il musaico ad abbellimento dei tempj e dei palazzi.

Ma ritorno all'Italia.

Lo stile dei musaici eseguiti nelle chiese di Roma, nei secoli XII e XIII, ed i nomi dei loro autori, tutti originarj di Toscana, provano che tutti quegli artisti avevano attinto le loro istruzioni alla medesima sorgente, cioè alle scuole dei Greci.

Siffatto stile si riconosce soprattutto in santa Maria in Trastevere ed in santa Maria Maggiore. Le tribune di queste due chiese sono di una costruzione antichissima: ma non furono elleno adornate, che all'epoca succitata, dei musaici incisi sotto i N.i 6 e 18 della presente tavola. Portando quelle due chiese il titolo di santa Maria, era ben naturale, che l'esaltazione della beata Vergine fosse l'argomento di ambedue le opere. Nelle due composizioni vedesi la Madre di Dio, nel più alto de' cieli, seduta al fianco del suo Divin Figlio ed incoronata dalle sue mani.

Le immagini di Gesù Cristo, che vedonsi nei musaici incisi sotto i N.i 7, 9 e 12, annunziano, con una spezie di maestà che distinguesi particolarmente nel N.° 12, che negli ultimi anni del XIII secolo, ed in principio del XIV, anche il musaico participava del miglioramento provato allora da tutti i generi di Pittura. Sussistono ancora diverse opere considerabili eseguite a quell'epoca per l'esterna decorazione della antica facciata d'ingresso della suddetta chiesa di santa Maria Maggiore. Se ne troverà l'incisione sotto il N.° 19. L'autore di esse fu il fiorentino Gaddo Gaddi: questo maestro aveva ricevuto la sua prima educazione nelle scuole dei pittori greci; ma, diventato in seguito allievo del Cimabue, aggiunse nuovi e migliori principj alle lezioni ricevute da quelli. Si riconoscono tali principj nelle sue opere, che sussistono ancora a Firenze, come anche nelle due teste copiate dal musaico N.° 19, distinte sulla presente tavola con un asterisco: il disegno è buono, nè manca l'espressione.

Fu finalmente dalle mani di Giotto, primo restauratore dell'Arte moderna, che sortì, verso il medesimo tempo, un musaico, il quale, per una ingegnosa e pittoresca composizione e per un disegno più corretto, fissa l'epoca del risorgimento di questo genere di Pittura. Chiamasi quel musaico la *Barca di Giotto*: fu dessa più volte restaurata e trasportata da un luogo in un altro. Il Vasari parlando di questa nave dice essere veramente miracolosa, quindi meritamente lodata da tutti i belli ingegni, perchè è difficile fare di quei pezzi di vetro una unione di colori più ben intesa ed un più giusto accordo nei chiari e nelle ombre; talchè col pennello, quando si facesse ogni sforzo, a fatica si pareggerebbe. La suddetta nave trovasi incisa sulla presente tavola al N.° 20.

Firenze continuò dopo questo maestro a coltivare l'arte del musaico. Buoni artisti si formarono altresì a Siena e ad Orvieto: che anzi fu in quest'ultima città e sulla facciata della sua celebre chiesa cattedrale che vennero eseguite le opere più considerabili del XIV secolo (*).

Nel secolo XV, regnando i pontefici Martino V, Nicola V e Sisto IV, il musaico servì all'abbellimento di diverse chiese.

Ed a Venezia particolarmente, in questo medesimo secolo e nel seguente, vennero eseguiti moltissimi musaici e della maggiore importanza, i quali diventarono utili altresì ai progressi che fece allora la Pittura propriamente detta. L'autore dell'eccellente trattato *della Pittura veneziana* ha raccolto molte notizie storiche ed assai curiose sugli immensi lavori di questo genere eseguiti nel magnifico tempio di san Marco ed altrove. In quell'opera trovansi non solamente i nomi dei migliori maestri in musaico, ma altresì quelli dei pittori che somministrarono loro i cartoni. Ed è fra quest'ultimi che si osserva con tanto interesse quello di Tiziano, che, come dice il Vasari, fu quasi buona e principal cagione di tutto ciò che Venezia produsse di bello in questo genere.

Con siffatti modelli non poteva il musaico non perfezionarsi: quindi è da quest'ultima epoca, la quale è altresì quella del risorgimento generale dell'Arte, che incomincia la sua terza età. Ed è qui che io devo per conseguenza terminare la storia del musaico, giacchè, secondo il piano

(*) Intorno a questo argomento potrassi consultare l'opera del P. Della Valle, intitolata: *Storia del Duomo di Orvieto;* Roma, 1791, 4.° fig.

propostomi, non ho spinto più avanti nemmeno quella degli altri due rami della Pittura (*).

PITTURA IN MINIATURA SUI MANUSCRITTI

Volendo far conoscere lo stato della Pittura in tutte le epoche della sua decadenza, ed in tutti i generi di lavori, in cui essa può esercitarsi, non ho dovuto trascurare di considerarla nei manuscritti, sui quali aggiugne essa i suoi segni parlanti a quelli della scrittura. È là infatti, che l'arte di dipingere sembra meritare a più buon diritto di quella di tracciare dei caratteri alfabetici, il nome di Arte ingegnosa, che dà colore e corpo ai pensieri; là acquistano pure un corpo tutti i sentimenti, tutte le passioni; noi ci troviamo trasportati in luoghi ed in tempi da noi lontani, e ci troviamo presenti ad azioni, che una semplice narrazione ci avrebbe esposte in una maniera meno viva e meno commovente.

Interprete primiera degli uomini, la Pittura precedette verisimilmente la lingua parlata e senza dubbio tutte le lingue scritte (**); essa fu il fondamento di queste ultime, e quando finalmente, nell'uso ordinario, ebbe ceduto il luogo a quella sublime invenzione dello spirito umano, diventò essa un' arte particolare e creossi delle regole che furonle proprie.

La scrittura alfabetica seguì quest' esempio. Occupate ambedue di dipingere il pensiero, di richiamare dei fatti vicini a cadere nell'obblio, queste

(*) Sarebbe altresì fuori dello scopo propostomi il dire, che nei secoli XV, XVI e XVII ed in tutto il corso altresì del XVIII, l'arte del musaico occupossi principalmente di dare ai migliori quadri dei grandi maestri una novella immortalità, associandoli a quella del tempio di S. Pietro in Roma. Le belle copie fatte di quei capolavori, formano uno dei principali ornamenti di quella chiesa, e ne promettono il godimento alla più remota posterità.

La più bella produzione di questo genere, che serve di decorazione alla chiesa di S. Pietro, è senza dubbio la copia della trasfigurazione di Raffaello. La perfezione dell' originale non poteva non eccitare l'emulazione degli imitatori; l'esito fu veramente completo e soddisfacente.

Sarebbe fare un confronto assai singolare osservando, che quello stesso argomento della trasfigurazione è stato rappresentato col medesimo processo, *ex musivo summæ operationis*, nella città di Napoli, nel VI secolo, secondo la cronaca dei vescovi di quella città, pubblicata dal Muratori: *Rerum Italic. script.*, tom. I, parte II, pag. 287 e segg.

Quanto al meccanismo del musaico, oltre il perfezionamento dell' arte di colorire gli smalti, di cui le digradazioni de' colori per le grandi opere furono portate fino al numero di diecimila: come potere ammirare abbastanza l'invenzione moderna e l'uso di quegli smalti ridotti in fili variati nelle loro forme, nelle loro grossezze e nei loro colori, per mezzo dei quali si giugne ad eseguire con una inconcepibile finezza dei ritratti, dei paesaggi, delle fabbriche; a fedelmente rappresentare l'aria, l'acqua, il pelo degli animali, le penne degli uccelli; a riprodurre finalmente nel musaico tutte le attrattive del colorito, tutto il merito della verità? Ciò è quanto si pratica presentemente da moltissimi artisti in Roma. Portato il musaico a questo grado di perfezione merita realmente il nome di *Pittura*.

(**) Non fu che nel secolo XIII, che gli Islandesi, come dicono i viaggiatori, occuparonsi di scrivere la storia del loro paese; prima di quell' epoca la facevano scolpire o dipingere sulle porte delle loro abitazioni e sulle loro lettiere.

due arti camminarono verso la perfezione battendo strade differenti, ma prestandosi però sempre dei reciproci soccorsi.

La Pittura si associò i caratteri alfabetici, tanto nella sua infanzia, quanto nella sua decrepitezza. I pittori, in quelle due epoche della debolezza dell'Arte, scrivevano i nomi dei personaggi e talvolta anche una parte dei loro discorsi, o dissopra, o dissotto delle figure; ovvero scrivevano davanti la loro bocca le parole che quelle figure supponevasi dovessero pronunziare.

La scrittura dal canto suo, quando non si fidò della intelligenza dei lettori, oppure quando volle dare ai pensieri una maggior forza, alla narrazione degli avvenimenti maggiore interesse o maggiore chiarezza, ebbe ricorso ai contorni ed al colorito della Pittura.

Quest'uso introdotto nei manuscritti, incominciò probabilmente con semplici ornamenti, o disegni, eseguiti sulla materia sulla quale eravi anche la scrittura, e coi medesimi istrumenti; sopra tavolette cerate con uno stilo; sulla carta o pergamena coll'inchiostro e con una penna o canna. Bentosto però il lusso nello splendore e nella rarità dei colori cercò un novello abbellimento sia per i caratteri, sia per il corpo medesimo su cui erano quelli eseguiti (*). Il foglio destinato alla scrittura fu tinto di diversi colori, talvolta da una sola parte e talvolta da ambedue (**); il colore di porpora era riservato per una legge ai rescritti degli imperatori; ed affinchè le lettere comparissero maggiormente su quei fondi colorati, furono esse eseguite in argento od in oro, per lo che gli scribi chiamaronsi *crisografi*.

Il rispetto e l'ammirazione che inspirava questa spezie di scrittura la fece adoperare pei libri sacri e per le opere di Omero: tale era l'esemplare delle opere di quel poeta, regalato dall'imperatrice Plotina a Massimo suo figlio, il quale applicavasi allo studio della lingua greca. Sopra altri manuscritti vennero eseguite a diversi colori le sole lettere majuscole, oppure furono i margini ricoperti di fiori e piccole figure, genere di ornamento di cui ne pubblicherò varj esempj.

(*) Plinio si esprime così (lib. XXXIII, cap. 7): *Minium in voluminum quoque scriptura usurpatur; clarioresque litteras vel in auro, vel in marmore, et jam in sepulchris facit.*

Ovidio parlando al suo libro, che manda a Roma, allude a quest'uso:

Nec te purpureo velent vaccinia fuco;
Non est conveniens luctibus ille color;
Nec titulus minio, nec cedro charta notetur;
Candida nec nigra cornua fronte geras;
Felices ornent hæc instrumenta libellos.

Ovid. *Trist.* lib. I.

(**) *Bicolor membrana*, dice Persio, Sat. III.

Da questi lavori, i quali non avevano altro scopo fuorchè l'abbellimento del materiale, per così dire, della scrittura, si passò ben tosto ad una applicazione più estesa della Pittura, introducendo cioè nel manuscritto delle immagini dipinte, le quali mettessero sotto gli occhi del lettore ciò che il testo presentava allo spirito: felice associazione, la quale sola basterebbe per giustificare il luogo da me assegnato a queste pitture dei manuscritti nella storia generale dell'Arte! Noi vedremo d'altronde, che malgrado la loro inferiorità, conservarono esse, come sotto la cenere, alcune scintille di fuoco sacro, le quali ravvivate dalle cure dei calligrafi e degli artisti greci o latini loro contemporanei o loro allievi in Italia, contribuirono a riaccenderlo, nel secolo del rinascimento. Questo servigio importante dà qui alle miniature dei manuscritti un nuovo pregio, ed al quale non avrebbero da sè sole osato di agognare.

Le più antiche pitture sopra manuscritti, e di cui la storia faccia menzione, sono i ritratti che Varrone aveva riunito alle vite di settecento uomini illustri. Benchè quest'opera non sia giunta fino a noi, puossi nondimeno presumere che siano state fatte moltissime copie di quei ritratti, calcandone i disegni od in altro modo, giacchè Plinio ci dice, che Varrone coll'opera sua aveva non solamente assicurata l'immortalità a quei personaggi, ma avevali altresì resi presenti a tutta la terra (*).

Pomponio Attico, il quale coltivava con tanto successo le lettere e le arti, nella stessa Grecia, concepì ed eseguì un progetto quasi eguale: pubblicò i ritratti di molti uomini illustri, aggiungendovi delle iscrizioni in versi: mezzo imitato a' nostri giorni dalla incisione.

Ed è assai probabile che gli scritti i quali, perchè fossero perfettamente intelligibili, abbisognavano della rappresentazione almeno lineare degli oggetti di cui trattavano, come quelli che avevano per argomento la geografia, l'astronomia, l'agricoltura, le arti meccaniche, si adornassero di disegni, fino dai più antichi tempi. Non possiamo non abbastanza compiangere la perdita di quelli, che Vitruvio aveva unito al suo trattato, ad esempio degli scrittori greci da lui citati, ed i quali ne avevano aggiunti essi pure alle loro opere sull'architettura, sulla prospettiva, ecc.

(*) *Immortalitatem non solum dedit, verum etiam in omnes terras misit, ut præsentes esse ubique et claudi possint.* Plin., lib. XXXV, cap. 2.

Come mai credere p. e. che Filostrato non abbia mai tentato di far conoscere per mezzo di disegni i quadri di cui descrive egli le composizioni e di cui vuole fare apprezzare il merito?

Alessandro il Grande, che favoriva con una sì nobile protezione la pubblicazione della Storia degli animali di Aristotile, avrà senza dubbio ordinato, che la Pittura aggiugnesse le sue figure alle descrizioni del filosofo. Così mi vado egualmente persuadendo, che sull'invito di quello stesso principe, adoratore del genio di Omero, avrà Apelle dipinto le immagini del cantor d'Ilione.

È impossibile, che la celebre biblioteca formata in Alessandria dai Tolomei, non contenesse molti libri rimarchevoli tanto per la ricchezza delle pitture, od almeno per la perfezione dei disegni, quanto per la bellezza dei caratteri. Il settimo di quei principi aveva un pittore addetto sempre a quella biblioteca.

Plinio racconta, che Parrasio eseguì molti disegni sulla pergamena, *in membranis*: il conte di Caylus perciò è d'avviso che dipingesse in miniatura; e l'abbate Requeno, il quale scrisse con tanta sagacità sulla Pittura all'encausto degli antichi, è d'avviso che quel processo fu messo in uso anche sulla pergamena.

Le biblioteche delle città greche in generale, di Atene, di Pergamo e di tutta l'Asia minore, dovettero gareggiare su questo punto con quella di Alessandria. Invece di considerare con Plinio l'emulazione di due re, nella formazione delle loro biblioteche, come la causa dell'invenzione della pergamena, noi dobbiamo piuttosto credere che fu il desiderio di aggiugnere delle pitture nei libri, che ne fece preferire l'uso nella città di Pergamo.

I bei libri, che Paolo Emilio e Silla fecero portare ad ornamento dei loro trionfi, dovevano certamente essere decorati di magnifiche pitture.

Le raccolte fatte a Roma da Cicerone, Attico e Lucullo; quelle che Pollione, ed in seguito i primi imperatori romani resero pubbliche, in Campidoglio e sul Monte Palatino, per lo studio delle lingue greca e latina, offrivano senza dubbio dei tesori del medesimo genere. Seneca parla di libri diventati un oggetto di lusso per dei particolari spesse volte incapaci di farne uso (*); ed aggiugne che procuravasi nelle biblioteche di avere i ritratti

(*) Senec., *De Tranquill. animi*, cap. IX.

degli autori, di cui si possedevano gli scritti. Marziale conferma questo fatto col ringraziamento da lui indirizzato a Sterninio per tale oggetto (*).

Noi vedremo il ritratto di Virgilio e quello di Terenzio, ornare i manuscritti nei quali i loro bei versi trovansi accompagnati dalle pitture.

Se il tempo distrusse le prove di ciò, che io qui asserisco, quanto al secolo del buon gusto, ne lasciò al contrario delle traccie moltiplicate nelle produzioni meno felici dei secoli seguenti.

La libertà accordata da Costantino alla religione cristiana, somministrò nuovo alimento all'arte di dipingere i manuscritti. Uno dei mezzi adoperati da quel principe per propagarla, fu di fondare a Costantinopoli una biblioteca nella quale riunì a preferenza i libri sacri, di cui le persecuzioni de' suoi predecessori avevano impedito la circolazione. L'esemplare dell'Evangelo di san Marco, che il padre Montfaucon ha veduto a Venezia, apparteneva forse alla suddetta biblioteca. Quel manuscritto viene considerato come il più antico conosciuto in carta d'Egitto.

A quell'epoca, mentre le Muse profane erano coltivate dai soli sofisti, dai grammatici greci e latini e da qualche scrittore di cronache, i quali lasciavano andare in decadenza la letteratura, l'eloquenza cristiana facevasi sempre più vigorosa e nobile mediante gli scritti di Lattanzio, di Atanasio, di Giovanni Crisostomo, copiati da tutte parti con una religiosa attenzione.

Teodosio il giovane, in principio del V secolo, aumentò considerabilmente la biblioteca di Costantino. Abile egli medesimo nell'arte di copiare e di decorare i manuscritti, e fors'anche di più di quello che convenisse ad un imperatore, poichè davasi a lui il soprannome di *calligrafo*, ordinò senza dubbio che i libri, coi quali arricchiva quella biblioteca, venissero abbelliti con tutti gli ornamenti in allora conosciuti. Verso la fine di questo medesimo secolo ed in principio del VI, Giuliana, sua pronipote, ci lasciò un bel manuscritto di Dioscoride, le di cui pitture provano che questo gusto fu ereditario nella sua famiglia.

Noi vedemmo che, malgrado lo stato deplorabile in cui la caduta dell'impero romano aveva precipitato le Lettere e le Arti in Italia, alcuni genj benefici loro tendevano ancora la mano. Questa cura ebbe principalmente per iscopo l'abbellimento dei libri relativi ai riti ecclesiastici. Cassiodoro

(*) *Qui imaginem meam ponere in bibliotheca sua voluit.* Lib. IX, *in Præf.*, ed *Epigr.* 1.

occupossene con molto zelo. Dopo di avere, in tutto il tempo del suo lungo ministero, impiegata l'autorità accordatagli dai principi goti nel mantenimento delle Arti in generale, occupossi personalmente nel suo ritiro monastico della copia e della decorazione dei manuscritti, e di questo lavoro ne fece una legge espressa per tutte le case religiose da lui instituite.

Quest'esempio venne imitato dalla maggior parte degli ordini monastici: ma l'esecuzione delle pitture non fu sempre confidata a uomini istrutti; che anzi il più delle volte abbandonavasi alle donne, che vivevano nei monasteri in istato di reclusione.

I sommi pontefici invigilavano con ogni sollecitudine al mantenimento ed al progresso delle biblioteche da essi fondate nelle basiliche. Anastasio, il quale aveva la direzione di quella del Vaticano, nel IX secolo, fa menzione di un Ilario e di un Zaccaria, come di due amatori illuminati, di cui il primo viveva nel secolo V ed il secondo nell'VIII.

I tempj dell'antichità pagana avevano altresì le loro biblioteche. Le odi di Pindaro, scritte a caratteri d'oro, furono depositate in quella di Minerva. Andiamo debitori a quei depositi sacri della conservazione delle principali opere degli antichi.

L'imperatore Teodosio III, detronizzato nell'anno 717, e diventato sacerdote ad Efeso, occupavasi nel suo ritiro di copiare a caratteri d'oro i libri degli evangeli e gli uffizj della Chiesa.

Uno dei motivi, che spinsero, poco tempo dopo, Leone III, Isaurico, a fare abbruciare una gran parte dei libri raccolti in Costantinopoli dai suoi predecessori, fu senza dubbio il desiderio di distruggere le immagini, di cui erasi egli dichiarato il nemico. Ma questa persecuzione non durò che fino agli ultimi anni del secolo VIII. Molti manuscritti greci, ornati di belle pitture, fanno testimonianza, che nel IX secolo, diversi imperatori, e fra gli altri Basilio il Macedone e Leone il Sapiente, occuparonsi di riparare alle perdite, che l'eresia degli iconoclasti avevano cagionato in Oriente. Carlomagno ed i suoi figli, in Occidente, fecero ornare di pitture, e colla maggior magnificenza, i libri destinati al proprio uso ed a quello delle chiese.

Verso il medesimo tempo, un francese, l'illustre Bertario, abbate di Monte Cassino, diffondeva quest'uso in Italia.

Nel secolo, IX, come attesta Anastasio, l'imperatore Michele mandò a Benedetto III, un libro di evangeli, ricco d'oro e di pietre preziose ed ornato

di miniature eseguite dal monaco Lazaro, *per manum Lazari monachi, pictoriæ artis nimie eruditi.*

Nel secolo X, le Scienze, le Arti e particolarmente la Pittura, trovarono un protettore in Costantino Porfirogenito, che egli medesimo esercitavasi nel dipingere. Molte biblioteche furono fondate oppure ristabilite a Costantinopoli. Quella dell'imperatrice Eudocia, moglie di Costantino Duca, che viveva nel secolo XI, diventò celebre per la cura che ebbe quella principessa di pubblicare essa medesima il catalogo delle principali opere, che conteneva (*).

Noi abbiamo le medesime prove dell'uso della Pittura sui manuscritti, nei secoli XI, XII, XIII e XIV, malgrado la decadenza della calligrafia, e fino all'epoca dei Paleologi, ultimi imperatori d'Oriente (**).

Il superbo manuscritto greco, le di cui pitture vedonsi sulla tavola LVIII, è una delle produzioni dovute alle cure dell'imperatore Giovanni Comneno anche per questo ramo d'Arte.

Così fu pure in Occidente, di qua e di là dei monti, in Italia ed in Francia. A Bologna ed a Parigi particolarmente l'amore dei manuscritti con miniature fu spinto, nei secoli XII e XIII, ad un eccesso che venne perfino censurato dagli autori contemporanei.

In Toscana e soprattutto a Firenze, sorgente feconda di tutti gli oggetti piacevoli allo spirito ed all'occhio, mentre tutte le Arti miglioravano, quella di scrivere e quella di dipingere in miniatura vennero quotidianamente applicate colla massima intelligenza al perfezionamento dei manuscritti: d'ordinario erano i religiosi calligrafi quelli, i quali dedicavansi a siffatte occupazioni. Il Vasari nomina molti di quei religiosi e distingue alcuni lavori fatti da essi in comune.

In quell'epoca vedevansi delle biblioteche interessanti, formate da semplici particolari. Tali furono quelle del Petrarca, del Boccaccio e di Ambrogio il Camaldolese. Questi uomini, la gloria del loro secolo, credevano di associarsi a quella degli scrittori antichi, col raccogliere ed abbellire i manuscritti delle loro opere.

(*) Montfaucon, *Palæogr. græc.*, lib. I, cap. 9.

(**) In generale le nazioni orientali amano i libri ornati di miniature: i Persiani in particolare ne sono amantissimi. Il profeta Aly, di cui sono seguaci, non ha mai proibito siffatti ornamenti: infatto il D'Herbelot, nella sua Biblioteca orientale, all'articolo Aly, fa menzione di un'opera di quel discepolo di Maometto, intitolata *Gefr u giamé*, cioè Raccolta di profezie, la quale è scritta su pelle di cammello, in caratteri misteriosi, ed il di cui testo è frammischiato di figure.

Nel Tibet molti libri sono scritti a caratteri d'oro o d'argento: le tavolette sono egualmente ornate e ricche di pitture. *Alphab. Tibet.*, pag. 567.

Biblioteche più considerabili adornarono i palazzi di alcuni celebri guerrieri, diventati sovrani, come i Malatesta, gli Sforza, i Gonzaga. I più gran potentati davano quest'utile esempio. Roberto, principe francese, re di Napoli, circondò il suo trono di scrittori illustri, e raccolse molti libri. Fu altresì alla medesima epoca che Carlo V, re di Francia, gettava a Parigi le fondamenta di quella biblioteca, che anche oggidì non ha la sua eguale. Quasi tutti i libri della Sacra Scrittura, come anche i libri di preghiere per uso di quel principe, erano miniati.

Luigi XI, che aveva il medesimo gusto, teneva ognora, come impiegato al suo servigio, un miniatore, chiamato Giovanni Fouquet, oriundo di Tours.

Luigi XII portò in Francia molti bei manuscritti, frutto delle sue conquiste in Italia.

Francesco I, benchè meno fortunato in Italia, ebbe il medesimo gusto; e, di ritorno in Francia, aggiunse agli impiegati della biblioteca, da lui fondata a Fontaînebleau, un pittore di miniatura.

Sul finire del XIV secolo la Pittura dei manuscritti incominciava a migliorare quanto al disegno. Dessa però non era ancora che un semplice oggetto di lusso, non di rado eccessivo, e talvolta anche fuori di luogo e mancante d'ogni convenienza. Il genere e la composizione delle miniature formavano spesse volte un disgustoso contrasto colla gravità dell'argomento; così p. e. in una raccolta di Decretali, dove diventavano un motivo di distrazione come libri di chiesa. Dicasi egualmente delle indecenti immagini, le quali aumentavano e rendevano più pericoloso il veleno dei licenziosi racconti dei poeti e degli scrittori di romanzi. E non fu che nel secolo XV, che tutte le parti constitutive dell'Arte progredirono verso la perfezione, che raggiunsero tutte finalmente nei primi anni del secolo XVI. In allora la scelta degli argomenti fu purgata come il disegno: si videro numerosissime miniature, interessanti per ogni rapporto, ornare le raccòlte dei manuscritti dei duchi di Urbino, di Ferrara, di Modena, e quelli che eseguivansi tanto a Venezia, quanto a Napoli e fuori d'Italia per Alfonso il Magnanimo, re d'Aragona e di Napoli, e per Mattia Corvino, re d'Ongheria, principi che agognarono del pari alla gloria delle armi ed a quella delle Lettere. Così fu anche in Provenza, dove il buon re Renato adoperava il pennello nei momenti in cui poteva abbandonare lo scettro

Ma le raccolte dei più ricchi dei suddetti principi vennero superate da due biblioteche, quella dei Medici, cioè, e quella del Vaticano. Questa fu principalmente il frutto dell'amore dei pontefici Nicola V e Sisto IV per le Lettere, e della magnificenza di Sisto V, che fece allestire le sale in cui fu classificata.

Se, dopo questo rapido colpo d'occhio gettato sulla storia dei manuscritti, noi vogliamo indagare quale fu la causa che ne aveva fatto perfezionare in tal modo la scrittura e gli ornamenti, sarà facile di persuadersi che la mancanza della stampa aveva reso necessario quel duplice talento.

Il padre Montfaucon il quale, nel suo dotto Trattato della paleografia greca, non lascia nulla a desiderare intorno a questo ramo delle umane cognizioni, dice, che agli artisti i quali facevano professione di scrivere e di adornare i manuscritti davasi da principio il nome di Γραμματεὺς che significa scrittore; poscia quello di Καλλιγραφος, *che scrive bene*, ovvero che scrive elegantemente. Aggiugne altresì che la parola Γραφεὺς significa anche *pittore*, senza fare riflessione che questo vocabolo non apparteneva punto all'argomento da lui trattato. Quanto a noi, che ci occupiamo di Pittura, dobbiamo esaminare se, giusta lo spirito della lingua greca, quelle diverse parole non ci indicano nulla di più. Ora, nella parola *calligrafo*, che esprime alla volta l'operazione di scrivere e quella di dipingere, sembra che noi possiamo riconoscervi il duplice impiego della Pittura, quanto all'arte dello scrivere, quello cioè di segnare i caratteri e quello di adornarli. Quindi la denominazione di *calligrafo* dovette anticamente appartenere all'artista il quale, col talento di segnare bei caratteri alfabetici, possedeva l'Arte più distinta di esprimere le medesime idee con figure in azione o con altre immagini dipinte: *calligraphi qui pingendi peritia valerent.*

Nè potrassi anche supporre che pittori di professione facessero talvolta le funzioni che spettavano agli scribi? Le loro mani esercitate nel disegno, dovevano segnare i caratteri con maggiore regolarità e grazia che non quelle degli scrittori volgari.

Tutt'al più, quando i due talenti non trovavansi riuniti nella medesima persona, lo scrittore lasciava sul foglio bianco gli spazj che il pittore doveva ornare. In un manuscritto del XIV secolo, della Biblioteca Vaticana, N.° 165, intitolato: *Postilla magni Nicolai de Lyra super Hieremiam*, leggonsi le seguenti parole alla pag. 72, *totum sequens spatium relinquitur pro figuris.*

Moltissimi altri manuscritti assai più antichi provano il medesimo fatto gli uni cogli spazj bianchi, che vi sono ancora, gli altri colla maniera con cui quegli spazj bianchi vennero riempiti. Ora l'eccessiva difettuosità delle pitture palesa l'ignoranza del semplice scrittore che ebbe la pretensione di voler supplire al pittore; ora la bella esecuzione dei caratteri dimostra chiaramente, che sono l'opera di un professore di Pittura. Il P. Montfaucon mette nel rango dei *calligrafi* un artista, che egli medesimo qualificossi per *pittore*: *Georgius Staphinus pictor* (*).

Checchè sia, gli autori dei catalogi delle grandi biblioteche ricche di manuscritti, non hanno, per lungo tempo, considerate le miniature se non come un ornamento proprio ad aumentare il prezzo di quelle opere. Il padre Montfaucon riconobbe pel primo che potevano quelle essere classificate fra i fondamenti della storia, sia per la coguizione dei fatti, sia per la indicazione dei costumi civili o religiosi, sia per i ritratti dei personaggi rappresentativi. Ed è in questo senso che compilò egli la sua opera intitolata: *Monumenti della monarchia francese*; ed a fine di presentare delle prove esatte, ebbe cura di non cambiar nulla allo stile dei monumenti, quantunque fosse quello barbarissimo; imperciocchè, dice egli, la decadenza od il ristabilimento delle Arti costituisce un punto considerabile della storia generale.

Occupato da lungo tempo del progetto di comporre, per mezzo dei monumenti, la storia dell'arte di dipingere, dall'epoca della sua decadenza, aveva risoluto di riempire l'intervallo che lasciavano gli altri generi di Pittura, a quell'epoca, colle miniature dei manuscritti greci e latini, sperando di poter raccogliere abbondanti materiali nella biblioteca formata a Parigi dai re di Francia (**): ma per eseguir ciò bisognava che mi fosse stato possibile, come mi era lusingato, di ritornare nella mia patria.

(*) *Palæograph. græca*, lib. I, cap. 8.

(**) Io mi era proposto di far uso di alcuno dei bei manuscritti posseduti dal duca di La Vallière, particolarmente per i secoli XV e XVI. Questo illustre amatore mi aveva promesso, nell'anno 1777, prima della mia partenza per l'Italia, di lasciarmene una libera comunicazione. Poco tempo dopo, l'abbate Rive, suo bibliotecario, di cui sono note le pretensioni in questa parte della bibliografia, testimonio di queste disposizioni ed informato d'altronde da me medesimo del piano della mia opera, e trovando egli apparentemente il mio progetto insufficiente, oppure la di lui esecuzione troppo lenta, affrettossi di pubblicare nel 1782 in un giornale il manifesto di un'opera che doveva avere per titolo: *Essai sur l'art*, ecc., cioè: Saggio sull'arte di verificare l'età delle miniature dei manuscritti, dal XIV al XV secolo inclusivamente, e di confrontare i loro differenti stili ed i loro gradi di bellezza. Il testo di quest'opera non venne mai pubblicato: alcune tavole soltanto furono incise: io però non ho veduto che la prima e non ho potuto confrontarla colla pittura originale. Senza dubbio che il lusso della doratura e dei colori dà un'idea molto vantaggiosa della ricchezza del manuscritto da cui fu copiata; ma se il disegno non è eseguito colla maggior esattezza ed anche con una servile rassomiglianza, siffatte copie sono

Aspettando questo momento in vano da me tanto desiderato, mi sono convinto essere impossibile di trovare altrove un sì gran numero di manuscritti, ornati di miniature ed appartenenti a tempi remoti, fuorchè nella Biblioteca Vaticana, e mi sono quindi determinato di incominciarvi i miei lavori, scegliendo di preferenza i monumenti che appartengono alla prima età della decadenza dell'Arte. Obbligato di fermarmi a Roma ed in Italia, tanto per le ricerche necessarie alle altre parti del mio lavoro, quanto per gli avvenimenti pubblici che succedevano in Francia, ho fatto uso dei manuscritti di quella ricca collezione, per ben distinguere tutti i gradi cronologici ogni volta che mi trovai in necessità di aver ricorso a questo genere di Pittura.

Il pontefice Pio VI, il quale era ben persuaso dell'utilità delle Arti per la prosperità degli Stati e che diede tante prove della sua cura e tante testimonianze della sua munificenza, accordommi il più libero accesso in quella biblioteca.

È noto che, posteriormente ai papi da me già nominati, fu la biblioteca medesima aumentata successivamente con quattro raccolte considerabili.

La prima è quella degli elettori palatini, conquistata da Massimiliano, duca di Baviera, e regalata da quel principe al pontefice Gregorio XV (*).

La seconda, quella dei duchi d'Urbino, acquistata dalla Santa Sede sotto il pontificato di Alessandro VII.

La terza, quella della regina Cristina di Svezia, riunita sotto il pontificato di Alessandro VIII.

La quarta, che conteneva un'altra parte della biblioteca della regina di Svezia, fu legata dal papa Alessandro VIII medesino.

Il merito di questa immensa raccolta di manuscritti è troppo generalmente conosciuto, e la mia voce è troppo debole, perchè io abbia a lusingarmi di potere aumentare la stima, di cui essa gode presso tutti gli uomini di lettere. Non tenterò quindi di dire in qual modo, per le cure dei papi

meno adatte a costituire una storia della Pittura relativamente ai secoli cui elleno si riferiscono, che a somministrare, come lo dice l'autore ei medesimo, una norma ed un fondamento per determinare il valore commerciale dei manuscritti ornati di miniature. Checchè sia, io mi trovai costretto, per diverse circostanze, di rinunziare ai soccorsi che mi avrebbe potuto somministrare la biblioteca del duca di La Vallière.

(*) I libri regalati da quel principe ne portano lo stemma colla iscrizione: *Sum de bibliotheca quam Heidelberga capta spolium fecit, et*

P. M.
GREGORIO XV
TROPHÆUM MISIT
MAXIMILIANUS UTRIUSQUE
BAVARIÆ DUX ET S. R. I.
ARCHIDAPIFER ET PRINCEPS
ELECTOR. ANNO . CHRISTI
CIↃ . IↃC . XXIII.

e per quelle dei dotti dai quali erano circondati, dessa potè arricchirsi di tante preziose opere, che formano il fondamento di ogni buona letteratura, di manuscritti latini, eredità che la moderna Roma ricevette dall'antica, di manuscritti greci, successione che la Grecia trasmise alla patria di Cicerone e di Orazio. Così non parlerò della somma attività mostrata, nel raccogliere quegli antichi monumenti, dagli amici della letteratura italiana e dalle persone occupate della formazione e del perfezionamento di questa armoniosa lingua, figlia primogenita delle due più belle lingue, che gli uomini abbiano parlato. Erano quei manuscritti per l'Italia, mi si permetta l'espressione, altrettante carte di famiglia.

Nè anderò qui celebrando la ricchezza della Biblioteca Vaticana, anche nei manuscritti ecclesiastici. Dessa è a questo riguardo, pel cristianesimo, ciò, che i Greci chiamavano *panoplia*, un *arsenale sacro*. La chiave di questo deposito, oggetto venerabile, può collocarsi nel rango di quelle, che tiene in mano il vicario di Gesù Cristo, custode della vera credenza. Dovrassi quindi attribuire al rispetto che merita questa prodigiosa collezione, e non già ad una timida gelosia, la mancanza del di lei catalogo.

I manuscritti ornati di miniature che contiene in sì gran numero, avevano per me un maggior pregio, quanto più la figliazione erane completa, l'originalità più autentica. Potrò io dire con quale estatica ammirazione ebbi sott'occhio ed esaminai, per molti anni, quei tesori dello spirito, che la Pittura seppe abbellire d'età in età, poesia, eloquenza, storia, filosofia, scienze naturali, soggetti religiosi? Potrò io esprimere quel vivo interesse che rinasceva e variavasi a ciascun volume: quel desiderio, che mi faceva nascere ciascun foglio di tutti riunire in un sol corpo tanti lumi sparsi; desiderio insaziabile, che i confini della umana vita mi persuadevano della impossibilità di soddisfare, e di cui quest'ultima idea erami quasi un tormento?

Dovetti pertanto limitarmi, in tanta quantità di soggetti, a scegliere le pitture le più adatte a somministrare un'idea esatta del cronologico progresso dell'Arte. Fu d'uopo in pari tempo, e senza allontanarsi da quel primo dovere, dare la preferenza a quelli dei tanti monumenti i quali potevano inspirare maggior interesse, per la natura delle opere cui essi appartenevano. Imperciocchè, se questa spezie di Pittura non ha in sè stessa il merito dei grandi dipinti, bisogna però convenire che, ravvicinata e messa a confronto coi fatti, ed incorporata, per così dire, con quelli, quand'essa riproduce con

figure convenienti i pensieri del poeta o dello storico, quand'essa cammina in fianco a loro e si mostra animata dal medesimo spirito, dà essa all'opera una nuova espressione e, direbbesi quasi, una nuova vita (*).

Sgraziatamente l'inspezione delle tavole, che rappresenteranno gli ornamenti di una gran quantità di manuscritti greci e latini, scelti e disposti in un ordine cronologico, quella inspezione, dico, proverà quanto, nei secoli della decadenza, allontanossi la Pittura in miniatura dai principj propri a farle ottenere un eguale successo, e principalmente nella parte la più importante dell'Arte, nella invenzione.

Si vedranno i pittori, dopo di essere stati per qualche tempo attaccati all'argomento trattato dall'autore, allontanarsene a poco a poco, quindi perderlo affatto di vista, dimenticare ogni convenienza, sostituire ai pensieri dello scrittore altri pensieri estranei all'argomento del libro, talvolta anche contradditorj, ridicoli, assurdi. La disposizione non andò essa pure esente da difetti al pari della invenzione: l'espressione fu ancora peggiore; giacchè dipende questa più particolarmente dal disegno, ed ogni regola, in quanto ad esso, era assolutamente perduta. Il colorito, qualunque ei fosse, sembrava bastare per dar pregio alle miniature: il pittore era sempre sicuro di piacere colla vivezza dei colori a dei giudici, i quali ignoravano che i colori non costituiscono che il semplice materiale dell'Arte.

Non potendo l'incisione riprodurre questa parte delle miniature, dirò in generale, che quanto al colorito, si possono esse distinguere in tre classi principali, secondo che appartengono al principio, alla metà od alla fine dello spazio di tempo, che durò la decadenza.

La più antica maniera partecipava ancora dell'arte di dipingere in grande. Quelle prime miniature furono verosimilmente eseguite da artisti i quali, senza mancare di istruzione, conoscevano che mancavano loro i talenti necessarj per potere riuscire nelle grandi opere. I colori, sebbene a tempera, hanno una spezie di corpo, una sorta di impasto. Sopra un fondo preparato il pittore metteva il bianco per i lumi, e così applicava l'un dopo l'altro i diversi colori, con qualche digradazione nei toni, tanto per i chiari, quanto per le ombre. I contorni sono fortemente marcati ed i chiari ancora più esagerati. I panneggiamenti sono lumeggiati d'oro, talvolta anche d'argento, e distinti con tocchi più vigorosi.

(*) *Habent.... res hujusmodi non parum momenti ad rem litterariam.* Mabillon.

Nella seconda epoca, cioè dall'VIII e IX secolo circa sino alla fine del XII od anche in principio del XIII, spazio di tempo nel quale sembrava che l'Arte fosse stata ridotta allo stato il più miserabile, l'ornamento dei manuscritti fu abbandonato a persone prive affatto di sapere, a semplici scrittori i quali, sapendo a mala pena segnar dei caratteri e colorire delle lettere capitali, credevansi per ciò solo degni del nome di calligrafi, e capaci di dipingere delle figure e talvolta altresì di concepire e di eseguire delle composizioni pittoresche.

Il materiale della Pittura consisteva nelle loro mani nei soli colori stemperati coll'acqua gommata: questi colori sono leggeri e distesi con eguaglianza sulla pergamena o sulla carta: il fondo risparmiato serve per i chiari e per i lumi, eccettuata qualche tinta di carmino o di minio nelle carnagioni. L'oro è prodigalizzato nelle loro opere, sia per far più ricchi i fondi, sia per dare alle vesti o ad altri oggetti uno splendore che avesse a nascondere i difetti delle forme, o che potesse almeno farle obliare. Siffatti lavori non meritavano che il nome di *alluminatura*: e questo era altresì il nome usato in Francia, cioè *enluminure*, ed adoperato presso gli Italiani, copiandolo dal francese. È ciò, che ci insegna Dante in un passo, che diventerà assai utile per questa Storia.

Il signor Du Verdier, nella sua Biblioteca francese, all'articolo *Monge de Mont-Majour*, si serve indifferentemente del vocabolo *Peinture* e di quello di *enluminure*, per specificare il lavoro di siffatte immagini.

Il Du Cange, alla parola *Historiare*, cita un *Joannes de Bosco, illuminator librorum, de Avinione.*

Probabilmente nel XII e nel XIII secolo questo lavoro era egualmente miserabile in Italia che altrove. Ma, a malgrado del suo stato di decadenza, è questa l'epoca in cui, in Italia, in Francia, in Inghilterra, tanto nell'Oriente quanto nell'Occidente, la passione per i libri ornati di lettere dipinte, in oro od a colori, e riempiti di figure bizzarre e di composizioni stravaganti, fu spinta ad un eccesso quasi incredibile. Nelle arti, l'ignoranza si nasconde sotto lo splendore del lusso, come, nella vita civile, la povertà.

Tiraboschi cita uno storico di quei tempi, il quale mette in ridicolo un giovane bolognese, che mandato, dice egli, a Parigi per studiare spendeva tutto il suo denaro nel far riempire i suoi libri di figure grottesche: *libros*

suos babuinare (*). Questa smania era generale: uno scrittore inglese ripeteva lo stesso parlando degli studenti suoi compatrioti. Un catalogo di libri compilato nel 1217, soggiugne lo stesso autore della Storia letteraria d'Italia, indicava dei manuscritti bolognesi, lombardi, inglesi, parigini, ecc. tutti in modo strano ornati di fiori, d'oro e di pitture, senz'alcuna ragione.

Questa barbarie finì col secolo XIV. In principio del XV vedesi in Francia un miglioramento sensibilissimo in opere eseguite da persone del più distinto rango.

Ecco propriamente la terza epoca della Pittura dei manuscritti (**). Questa nuova maniera presenta un sistema di composizione meno irragionevole, un disegno meno scorretto, un colorito il quale, prendendo maggiore consistenza, produce altresì maggior effetto per la digradazione e la intelligente mescolanza delle tinte. Questo miglioramento, come anche i progressi per cui l'Arte giunse al suo totale rinnovellamento nel XVI secolo, devonsi attribuire alla stessa causa che avevano fatto conservare all'Arte medesima un resto di merito, durante la prima epoca: era cioè in allora esercitata da artisti, i quali si distinguevano altresì nella Pittura propriamente detta, cioè in grandi quadri ed in opere a fresco.

Il gran poeta, quell'uomo straordinario, che, sensibile a tutte le bellezze della natura e dell'Arte, possedeva tutte le cognizioni che si potevano acquistare al suo tempo, Dante celebrò, nell'XI canto del suo Purgatorio, due pittori di cui fu egli contemporaneo, Oderisi di Gubbio e Franco da Bologna.

(*) *Storia della Letterat. ital.*, tom. IV, cap. IV, § 3.

(**) Fu nel momento in cui i maestri, i quali dipingevano in grande, cessarono di occuparsi dell'ornamento dei manuscritti, che incominciossi a coltivare con buon esito quel genere di Pittura cui si dà spezialmente il nome di miniatura: ed il quale, dopo di avere per lungo tempo servito ad ornamento dei manuscritti, viene più generalmente usato a' nostri giorni per dipingere ritratti.

Questa Pittura si eseguisce comunemente sulla pergamena o sull'avorio. Da principio si adoperavano pochi colori e deboli, risparmiando il fondo per formare i lumi ed i bianchi: ma in seguito furono aggiunti nuovi colori più proprj a dare alle tinte dell'impasto e della solidità ed a produrre per conseguenza maggior effetto: in generale il lavoro, particolarmente quello delle carni, si termina punteggiando, unendo cioè le tinte a forza di puntini: la quale maniera venne per molto tempo considerata come il carattere distintivo di questo genere di Pittura. L'Enciclopedia metodica, all'articolo Miniatura, dà tutte le notizie che si possono desiderare intorno gli istromenti, i processi e la storia dei progressi di questo ramo dell'Arte, riunite ed esposte colla sagacità e colla esattezza, che distinguono l'autore di quell'articolo.

Aggiugnerò, che all'epoca della quale io parlo, epoca in cui la miniatura separossi dall'arte di dipingere in grande, l'artista, che più di tutti si distinse in questo genere particolare, fu D. Giulio Clovio, canonico regolare: ma non è possibile di far conoscere per mezzo delle incisioni il merito di quei lavori, tanto pel colorito, quanto per il metodo di miniare; di più: i tempi in cui fioriva il Clovio, vanno al di là dei limiti che mi sono prescritto. Allievo di Giulio Romano, formossi collo studio delle opere di Michelangelo. Morì nel 1578, in età di ottant'anni. Le sue opere principali furono eseguite per i cardinali Grimani e Farnese, e per il duca di Toscana Cosimo il Grande. Leggesi la nota delle sue opere nella vita che di lui scrissero il Vasari ed il Baglione.

. . . . Non se tu Oderisi
L'onor d'Agobbio, e l'onor di quell'arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi?
Frate, diss'egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L'onore è tutto or suo, e mio in parte.

Questi versi ci fanno conoscere lo stato ed i progressi dell'arte della miniatura a quei tempi. Noi vediamo Oderisi e Franco nel Purgatorio, dove sono purificati gli uomini orgogliosi e vanagloriosi; e da ciò possiamo conchiudere che, se avevano ambedue un'alta opinione di sè medesimi, erano altresì stati ricompensati per le loro fatiche e per i loro studj con una grande stima dei loro contemporanei. Ora, questo medesimo Franco fu il padre della Scuola Bolognese, ed il maestro dei pittori che la componevano nei primi anni del XIV secolo.

Cimabue e Giotto incominciavano nello stesso tempo a gettare i fondamenti della Scuola Fiorentina. Ambedue eransi occupati in gioventù dell'ornamento dei manuscritti, e fu da siffatti lavori migliorati nelle loro mani, che, passando ad opere più importanti, quei venerabili padri della Pittura moderna seppero trarre precetti e modelli utili per i loro successori immediati.

Questa verità storica esige che lasciando la Pittura dei manuscritti in una classe secondaria, noi le accordiamo nondimeno la riconoscenza che essa merita per un duplice titolo. Contribuì essa al ristabilimento della Pittura in grande, e favorì il ritorno delle Scienze e delle Lettere, aggiugnendo ai libri degli ornamenti che contribuirono a farli amare, conservare e leggere.

Sembra altresì che, per vendicare questo genere di Pittura della sua inferiorità, abbia il tempo voluto trasmettercene le produzioni sole, in mezzo alla distruzione di tutti gli altri monumenti; beneficio questo, che ci pone in istato di seguire la storia della Pittura per una lunga serie d'anni, privi assolutamente di altre produzioni.

Le miniature che io copierò, ora dai manuscritti greci, ora dai latini, si presenteranno, dirò così, sopra due linee paralelle, di maniera che confrontando le une colle altre, potrassi seguire l'andamento progressivo o retrogrado dell'Arte, tanto in Oriente, quanto in Occidente. Nell'esaminare quelle pitture sarà nostra cura di considerarvi le differenti parti dell'Arte secondo l'ordine loro assegnato dal maggiore o minore grado di importanza.

L'invenzione e la disposizione dei soggetti sono nella Pittura ciò, che la pianta generale e la disposizione delle principali masse di un edifizio sono nell'Architettura. Dal loro merito dipendono essenzialmente la bellezza del monumento e la facilità di riconoscerne la destinazione. È altresì sull'invenzione e sulla disposizione che il tempo esercita meno possentemente le sue devastazioni. I contorni si alterano, i colori svaniscono: rimangono però sempre delle tracce abbastanza visibili della composizione, da poter giudicare dell'ordine in cui il pittore rappresentò i fatti e dispose i personaggi, per quindi conoscere in qual maniera a ciascun'epoca lo spirito umano concepì le sue idee e come seppe renderle sensibili col disegno, il quale forma sicuramente lo scopo più importante della Storia dell'Arte. Aggiugnerò altresì che, fra le pitture della decadenza, quelle che sono ancora vicine all'età del buon gusto, presentano sole qualche merito nell'invenzione e nella disposizione; merito che va poco a poco affievolendosi a misura ch'esse si allontanano da quell'epoca e che termina alla fin fine per isvanire intieramente.

Tav. XIX. Miniature di un manoscritto greco della Genesi, della biblioteca imperiale di Vienna. IV o V secolo.

Il più antico manuscritto del quale fummi dato di far uso, presenta una prova di questo fatto. Mettendolo pel primo nelle mie descrizioni, ho reso omaggio ai soggetti rappresentati dalle pitture.

È il manuscritto greco della Genesi, che trovasi nella biblioteca imperiale di Vienna, reputato del IV od al più del V secolo. Le sue pitture ci mostrano la direzione che prese l'Arte, nei primi tempi della sua decadenza, passando dal profano al sacro. Vi si veggono gli sforzi per conservare nell'invenzione qualche parte del fuoco che andava già estinguendosi. Così nella pittura, N.° 5, rappresentante Adamo ed Eva scacciati dal paradiso terrestre, il pittore collocò fra i nostri primi padri già disgraziati un personaggio, che il P. Montfaucon giudicò essere la Penitenza e che io credo possa invece rappresentare la Consolazione personificata.

Così, anche nel seguente numero, una figura seminuda, seduta ed appoggiata alla sua urna, rappresenta la Ninfa della fontana alla quale andò Rebecca ad attignere acqua.

Nelle miniature N.° 7 e N.° 14 le drapperie appese alle porte indicano giusta l'antico uso, quelle dei palazzi di Abimelech e del Faraone.

Nel N.° 10 veggonsi delle colonne miliari sulla strada che prende Giuseppe per andare a raggiugnere i suoi fratelli: la prima si distingue dalle altre per la sua maggior altezza.

Nel N.° 11, l'appartamento della moglie di Putifarre è ornato con un grandioso colonnato, ed in una sala attigua si vedono delle donne occupate, come troviamo in Omero, di lavori femminili.

La pittura del banchetto del Faraone, N.° 13, ci rammenta molti usi della antichità. . . . .

La pittura, incisa nella parte superiore di questa tavola, rappresenta assai chiaramente e, direi quasi, parola per parola il fatto narràto nel versetto 17 del capitolo XLVIII della Genesi: *Veggendo Giuseppe, come il padre aveva posta la mano destra sopra il capo di Ephraim, ne ebbe pena grande, e presa la mano del padre tentava di levarla dal capo di Ephraim, e trasportarla sul capo di Manasse.*

Sgraziatamente questa pittura, sebbene incisa servendosi del calco fatto sull'originale, non permette di trovare ne' suoi contorni, assai male conservati, la prova di quanto il disegno vi poteva avere arrecato di indecisione, di rozzezza e di scorrezione.

Questa mescolanza di difetti nella esecuzione, con alcuni resti di una grande abilità nella composizione, sarà il segno e la misura della decadenza nei primi quattro o cinque secoli. Se l'invenzione si mantenne più lungamente delle altre parti dell'Arte, se ne dovrà forse attribuire la causa all'uso che fuvvi dapprincipio di affidare a pittori di professione la composizione dei soggetti che in seguito furono ben di sovente abbandonati alla imperizia di semplici calligrafi o coloritori.

Questo manuscritto, come tutte le produzioni del medesimo genere, indipendentemente dalla parte pittoresca, potrebbe essere considerato sotto due importanti rapporti, quello cioè della paleografia e quello del merito letterario: ma queste due ultime parti, estranee al mio argomento, sono d'altronde talmente dissopra delle mie cognizioni, che limiterommi questa volta, come farò anche per l'innanzi in occasioni simili, a raccomandarle all'attenzione dei letterati, invitandoli tuttavia a consultare la notizia da me pubblicata di ciascun manuscritto nella descrizione delle tavole.

Tav. XX. Riunione delle pitture, che adornano il Virgilio del Vaticano, manuscritto latino. Dal IV al V secolo.

Le osservazioni che facemmo sulla spezie di conformità, che sembra sussistere ancora tra il sistema di composizione dei pittori della buona età e quello delle miniature eseguite sui manuscritti greci in principio della decadenza, quelle osservazioni si possono applicare anche alle miniature dei manuscritti latini dell'epoca medesima, paragonate colle pitture della Scuola che potrebbesi chiamare *Latina.*

Le sei tavole seguenti, incominciando dalla XX, rappresentano le pitture che vedonsi sui frammenti di un manuscritto di Virgilio, appartenente alla biblioteca del Vaticano, N.° 3225, ed il quale credesi, per comune avviso, scritto tra il IV ed il V secolo.

La disposizione, colla scelta degli argomenti, tutti riuniti sulla prima delle indicate tavole, partecipa per la sua semplicità, per la sua chiarezza ed anche per una certa dignità, delle buone massime dei tempi più antichi.

Nella maggior parte di quelle composizioni il senso del poema è espresso con tale giustezza, che parrebbe che il poeta medesimo avesse diretto la matita. Se ne potrà facilmente convincere quel lettore, il quale darassi la pena di paragonarle coi passi di Virgilio citati nella descrizione della tav. XX, ed alcuni dei quali trovansi ripetuti sulle cinque tavole seguenti.

Vedrassi che la prima pittura rappresenta benissimo il combattimento dei tori del III canto delle Georgiche:

Illi alternantes multa vi prœlia msicent.

La quarta pittura esprime con eguale fedeltà il faticoso lavoro dei Ciclopi:

Illi inter sese magna vi brachia tollunt.

Se fu detto con ragione, che i bei versi di Virgilio ravvivarono presso i Romani il gusto per l'agricoltura trascurata in tempo delle guerre civili, non sono lontano dal credere, che la Pittura, aggiugnendovi le sue attrattive, ebbe parte anch'essa a quel felice successo.

L'allocuzione di Didone, nell'ottava pittura, tratta dal libro primo dell'Eneide, ci sembra piena di nobiltà:

. . . . Solioque alte subnixa resedit;
Jura dabat, legesque viris . . . .

L'azione di Creusa, rappresentata nella terza pittura, e descritta nel libro secondo, è naturale e toccante:

Ecce autem complexa pedes in limine conjux
Hærebat.

L'udienza data dal re Latino agli inviati Trojani, rappresentata nella trentesimasettima pittura esprime tutta la pompa della descrizione di Virgilio:

Tectum augustum, ingens, centum sublime columnis.

Così il poeta ed il pittore si sono dati un vicendevole soccorso, genere di merito che non si incontra sempre nei libri ornati di incisioni, dopo la invenzione della stampa.

Tav. XXI, XXII, XXIII, XXIV, XXV. Porzione delle pitture del Virgilio del Vaticano, calcate sugli originali. Dal IV al V secolo.

Quanto al disegno di queste miniature, la semplice inspezione delle cinque seguenti tavole, sulle quali alcune di esse sono incise della grandezza medesima degli originali, basta per dimostrare che questa parte non corrisponde al merito dell'invenzione, e senza dubbio per la ragione che, sebbene in quelle prime epoche della decadenza i pittori fossero ancora capaci di animarsi colle belle idee della poesia, la pratica dell'Arte però, male studiata nelle scuole, non serviva più alla loro volontà. Quindi ne derivò quella mollezza, quella mancanza di carattere e la poca correzione che presenta il disegno della maggior parte delle figure. Le teste in generale sono troppo grosse e pesano sui corpi, le di cui parti mancano esse pure di proporzione; il nudo non palesa cognizione alcuna di anatomia; i contorni mancano affatto di delicatezza; le braccia, le gambe, le mani, quasi senza articolazioni, hanno poca verità e nessuna grazia.

Ciò non pertanto le attitudini sono quasi sempre d'accordo coll'azione. Posature tranquille, movimenti veri, una attenzione seria per tutto ciò, che succede sulla scena ed i fondi saviamente disposti, presentano una giustezza nella espressione generale. Questa maniera, che partecipa degli antichi e grandi principj dell'Arte, potrebbe far credere che quelle pitture siano copie timide di buoni originali molto anteriori. Lo stile dell'Architettura degli edifizj che vi sono rappresentati, migliori di quello del V e del VI secolo, verrebbe in appoggio di questa opinione.

Il colorito, o piuttosto i colori, giacchè queste opere non presentano alcuna traccia di chiaroscuro, i colori sembra che siano stati adoperati coll'intenzione di supplire alle imperfezioni del disegno. Tinte forti e linee nerastre formano i contorni, e rilevano nelle figure nude le giunture ed i muscoli; queste linee sono più vigorose nelle figure virili, più leggeri nelle figure di donne o di fanciulli; sono altresì più pronunziate dalla parte dell'ombra, a fine di produrre una spezie di rilievo.

Le pieghe dei panni sebbene semplici e naturali, sono però segnate molto rozzamente, ma lumeggiate d'oro con molta accuratezza. Il manto dei personaggi principali è rosso di porpora; la veste dissotto cenericcia, o di

color turchino chiaro; le donne sono vestite di color violetto chiaro cangiante in rosso.

Gli edifizj sono di color cilestrino o rossiccio, lumeggiati arditamente di bianco e d'oro, e disegnati con linee nerastre. Il color degli animali partecipa del rosso e del nero. I tronchi degli alberi sono spesse volte color d'oro e le foglie picchettate d'oro. I terreni sono per lo più di una tinta cinericcia, con qualche tinta più viva gettata qua e là per renderli più brillanti.

Il campo od il fondo delle pitture è contornato con due righe rosse, di cui l'una è più stretta dell'altra: egli è quasi sempre di color turchino più o meno forte, ovvero di una tinta color di lacca, che rende più brillante il tocco delle figure.

Per la maniera con cui sono eseguite queste pitture, non si possono chiamare vere miniature. L'artista, per mancanza di sapere, ha ammassato i tocchi del medesimo colore gli uni sopra gli altri, per dargli del corpo, e per produrre, con questa spezie d'impasto, delle digradazioni; ma non ha raggiunto il suo scopo.

Tav. XXVI. Miniature di un manuscritto greco di Dioscoride, della Biblioteca imperiale di Vienna. VI secolo.

Ed è ancora nella citata biblioteca di Vienna, che conservasi uno dei più antichi manuscritti la di cui pittura ho fatto copiare per adornarne quest'opera. Quel manuscritto è greco, del secolo VI, e contiene la descrizione delle piante, composta da Dioscoride, fino dal primo secolo dell'Era Cristiana.

Le Arti come sono quelle del disegno, le quali abbisognano che una grande abilità della mano si unisca col pensiero, incontrano in questo meccanismo uno scoglio pericolosissimo, perchè la pratica è suscettibile di alterazione e può altresì perdersi nei tempi di tenebre, mentre invece il pensiero, immortale come l'anima che lo produce, resta sempre lo stesso. Questa riflessione, che troverassi più volte ripetuta nella presente opera, si applica perfettamente alla pittura incisa sotto il N.° 2. Vedesi in essa una donna che tiene in mano la pianta chiamata *Mandragora*; pianta la di cui radice, per la sua pretesa rassomiglianza alla forma umana, ha dato motivo a tanti discorsi favolosi. Questa donna sembra presentarla ad un artista, affinchè la disegni, e ad un naturalista perchè ne faccia la descrizione. Giusta un'iscrizione che già leggevasi di sopra della testa, questo personaggio è l'*Invenzione*, o piuttosto la Natura personificata. La prima idea e la disposizione

di questa pittura, che fanno conoscere il soggetto dell' opera, sono felicissime: ma l'esecuzione è triviale quanto al disegno. Ciò non pertanto l'ho preferita ad altre pitture dello stesso manuscritto, perchè questa ha il merito particolare di presentarci un pittore seduto vicino al suo cavalletto, colla tavolozza e colla cassetta dei colori.

Per la stessa ragione ho collocato, sotto il N.° 3, una pittura copiata a Pompei, la quale rappresenta una pittrice nel suo studio. Così potrassi confrontare la differente maniera con cui i medesimi istrumenti furono disposti in due diverse epoche, distanti quattro o cinque secoli l'una dall' altra.

Il soggetto del N.° 1 sembra indicare la sorgente e la data del manuscritto: il disegno fu copiato dal sesto foglio. Fuvvi rappresentata Giuliana, figlia dell' imperatore Olibrio, nipote di Valentiniano III e pronipote di Teodosio juniore; è seduta in mezzo alla Prudenza ed alla Magnanimità personificate. Nei compartimenti, che servono dirò così di cornice alla pittura, vedonsi dei Genj occupati in diverse operazioni meccaniche, fralle quali si distinguono quelle dell'Architettura, della Scultura e della Pittura: lo che somministra un nuovo argomento di confronto fra gli strumenti quivi adoperati, con quelli dei N.[i] 2 e 3. Inoltre quegli emblemi ci rammentano il gusto della principessa per le Belle Arti. È noto che fece essa fabbricare ed abbellire molte chiese: avrà desiderato di avere l'opera di Dioscoride, ornata di pitture, ed è probabilmente quel libro medesimo, che le presenta il Genio delle Scienze e delle Arti stante a' suoi piedi.

Non avendo potuto andare io medesimo a vedere quel prezioso manuscritto, non dirò nulla intorno al suo colorito. Ha però già molto perduto dell' antica sua freschezza. Ma, come lo dissi più sopra, è l'invenzione ed il disegno che formano lo scopo principale delle mie osservazioni.

Tav. XXVII. Miniature di un manuscritto siriaco, della Biblioteca Laurenziana, a Firenze. VI secolo.

Le miniature della tav. XXVII sono copiate da un manuscritto siriaco, scritto nell' anno 586. Quel manuscritto va adorno di ventitre miniature, fralle quali il soggetto principale, N.° 1 sulla presente tavola, non è senza interesse.

Nella parte superiore, fra il sole e la luna, a faccia umana, vedesi un ovato sostenuto da due angioli e posto sopra una spezie di carro, con quattro ali sparse d'occhj, con quattro ruote che gettano fiamme e coi simboli dei quattro Evangelisti: idea che, in tempi più moderni, ha potuto inspirare quella del magnifico monumento dove la cattedra di san Pietro è portata dai quattro Padri della Chiesa greca e romana. Su quel carro ed in mezzo

dell' ovato Gesù Cristo è rappresentato in piedi, salendo al cielo, i di cui abitatori accorrono per presentargli i loro omaggi. Di sotto, e sulla terra, vedesi la Madre del Divin Salvatore accompagnata da due angioli, in testimonianza dell' alta sua dignità; la sua attitudine maestosa ed insiememente religiosa significa che aspettava essa già da lungo tempo il grande avvenimento dell'Ascensione del suo Figlio. Gli Apostoli che la circondano, meno preparati a quel prodigio, stanno nella più grande ammirazione e manifestano la loro sorpresa agli inviati celesti, che li consolano per la perdita del loro Divino Maestro.

Questa composizione, benchè strana in alcuna delle sue parti, fu nondimeno guidata da ingegnosi pensieri, e questa spezie di merito trovasi in qualche altra miniatura dello stesso manuscritto.

Nella miniatura che rappresenta il martirio degli Innocenti, dalla terra bagnata col loro sangue nascono dei fiori: idea poetica ed orientale che ci rammenta il Giacinto dei Greci.

In quella della Risurrezione, il sepolcro di Cristo ha una porta simile a quella che vedesi alle tombe pagane, sui bassirilievi antichi.

Generalmente parlando nella Annunziazione, come in altre allocuzioni, l' angelo tiene in mano una lunga verga, segno distintivo della sua qualità di messaggiero, come puossi vedere sulla presente tavola al N.° 2.

In queste miniature vi sono altre singolarità degne di osservazione. Gesù Cristo, in quella della Crocifissione, N.° 5, è vestito con una lunga tunica: i piedi sono traforati da due chiodi. Non è giuocando ai dadi che i soldati mettono alla sorte le vesti del Divin Salvatore, ma bensì col giuoco delle dita, conosciuto in Italia col nome di *mora*.

Gli autori del Catalogo della Biblioteca Laurenziana, spiegano queste invenzioni colla storia della vita di Gesù Cristo e con qualche passo dell'antico Testamento e delle Profezie. Hanno esse molta somiglianza con varie pitture delle catacombe. Il Can. Biscioni, uno di quei dotti, parla assai dettagliatamente sulla forma e sui colori anche dei più piccoli oggetti.

Il colorito di queste pitture è in generale assai fuso, non come quello delle miniature, ma in un modo più largo. I colori più frequentemente adoperati sono il rosso, la lacca, il pagliarino, il violetto ed il bianco. Il nimbo, che adorna la testa della Vergine e quelle degli angioli, è dorato e la tunica di Gesù Cristo sulla croce è pure lumeggiata d'oro.

I contorni sono segnati con grosse linee nere; i lumi con tocchi di bianco, senza però che il chiaro o l'ombra segnano l'andamento delle forme. Per fare rilevare un braccio, la metà di esso è illuminata e l'altra metà affatto ombreggiata.

Niuna spezie di piano è indicato colla disposizione dei gruppi. La differente distanza delle figure è resa sensibile solamente colla gradata elevazione delle teste collocate su corpi, i quali non hanno nè piedi, nè gambe. La prospettiva aerea non è meglio sentita.

Finalmente se il disegno, il colorito e l'espressione fossero più degni della invenzione, sarebbero meno sensibili le perdite che l'Arte aveva già sofferte.

Tav. XXVIII. Miniature di un manuscritto greco, della storia di Giosuè. VII od VIII secolo.

Queste osservazioni, lo scopo delle quali è di far distinguere il carattere dei monumenti, trovansi confermate maggiormente dalle miniature incise sulle tre seguenti tavole. Quelle miniature furono copiate da un manuscritto greco della Biblioteca Vaticana, interessante per l'argomento, assai curioso per la forma ed importantissimo per le composizioni pittoresche, con cui fu adornato. Sono le guerre di Giosuè, dipinte sopra un volume in pergamena, lungo più di trenta piedi parigini: poche leggende, destinate ad indicare i soggetti, accompagnano le figure; di maniera che, propriamente parlando, è questo manuscritto un lungo quadro sul quale le spiegazioni, disposte come si vedono sulle tavole XXIX e XXX, non sono che un semplice accessorio.

Vedemmo, in un secolo assai vicino al tempo in cui la Scultura aveva rappresentato sopra colonne, a Roma ed a Costantinopoli, i fasti militari degli imperatori, il musaico riprodurre nella chiesa di Santa Maria Maggiore i combattimenti di Abramo contro i cinque re: sembra che, per una imitazione di questa spezie di monumenti, la miniatura abbia voluto qui rammentare le gesta dell'eroe della Terra Santa. L'invenzione e la disposizione annunziano una sì grande intelligenza, che avvi quasi luogo a credere, che l'artista modellò le sue composizioni su quelle di qualche anteriore pittura, o di qualche bassorilievo antico, trovandovisi, fino ad un certo punto, la verità e la convenienza, che si ammirano nelle opere degli antichi. Quanto alla esecuzione e particolarmente alla mancanza del disegno, tutto palesa una mano ignorante dell'arte sua.

Il colorito è egualmente inferiore: nessun impasto nelle carni, le quali sono eseguite con semplici mezze-tinte da un pennello facile sì, ma assai trascurato, e lumeggiate di bianco nei chiari. I panneggiamenti, sufficientemente ben disposti, sono eseguiti con colori leggieri; l'azzurro, il rosso ed il pagliarino sono i colori dominanti.

La tavola XXVIII presenta tutto ciò, che il tempo non distrusse di quel prezioso monumento. Come nelle pitture del manuscritto di Virgilio, noterassi qui pure una gran precisione nella maniera colla quale fu espresso il testo della Sacra Scrittura.

Sotto questo rapporto citeremo particolarmente il trasporto dell'Arca ed il passaggio del Giordano fatto dagli Israeliti, N.° 2 e 3; la visione di Giosuè, N.° 7; i suoi omaggi al Signore Iddio, N.° 12, e quelli che tributano a lui gli inviati da Gabaon, N.° 17.

La verità dell'espressione scorgesi anche nelle scene di movimento e di tumulto, come sono la lapidazione di Achan, le armate in marcia, i combattimenti, gli assalti di città, ecc.

Finalmente, nelle allocuzioni di Giosuè ai suoi soldati, la nobiltà della sua attitudine, la semplicità e la giustezza del suo gesto, ci ricordano gli argomenti del medesimo genere sì ben trattati nei bassirilievi degli archi trionfali, ed in quelli della colonna Trajana, come anche sulle medaglie dei buoni tempi dell'Arte. Ad imitazione di quei monumenti vedesi qui Giosuè seduto sul trono, *sedens in solio*, col *suppedaneum* sotto i piedi. La sua testa è sempre circondata dal nimbo, segno caratteristico di una dignità eminente presso i Pagani, come anche presso i Cristiani.

L'incisione di questa tavola, la quale presenta, sebbene in piccolissima proporzione, l'insieme delle pitture di quel manuscritto, fu eseguita con tanta nettezza da poter facilmente distinguere tutto ciò che avvi generalmente di buono nella composizione.

Tav. XXIX e XXX. Porzione delle miniature del manuscritto di Giosuè, calcate su gli originali. VII od VIII secolo.

Le due seguenti tavole presentano nella loro grandezza originale alcune delle pitture del manuscritto di Giosuè: quindi potremo distinguere meglio il loro merito particolare.

Sulla tav. XXIX, N.° 2, è ben espressa la rapidità della corsa dei cavalieri mandati per inseguire gli spioni di Giosuè; e sotto il N.° 3 l'espressione semplice ed ingenua del sentimento di pudore e d'imbarazzo che deve accompagnare e seguire l'operazione della circoncisione.

La tavola XXX mette sotto i nostri occhi un fatto unico della storia del mondo: un mortale che comanda alla natura, dicendo al sole di fermarsi; ed il sole fermossi, *sol stetit*; e questo prodigio, che l'Arte antica non ebbe mai occasione di rappresentare, è qui espresso con una energia veramente degna di Omero, sebbene i mezzi della pittura fossero già notabilmente diminuiti.

L'Arte, in queste diverse composizioni, si mostra ancora fedele ad uno de' suoi principj i più fecondi; quello con cui vivificava e nobilitava tutto; i monti, le città, i fiumi vi sono personificati. Con quale nobiltà sta seduta la figura emblematica della città di Gabaon! Di quanta ansietà, e di quanto dolore sembra essa penetrata! *Quomodo sedet sola civitas*! Questa specie di prosopopea, costantemente familiare agli Orientali ed ai Greci, come ben osserva il Montfaucon, mostravasi qualche volta ancora e con buon successo sotto la matita di questi ultimi. È noto che i Latini erano in ciò egualmente eccellenti, come ne fanno testimonianza molti bassirilievi e la bella medaglia simbolicamente storica di Vespasiano, nel di cui rovescio *Judæa capta*.

Questa pittura finalmente, per tutto ciò che concerne l'invenzione e la disposizione, non ha nulla da invidiare a quelle dei più bei tempi dell'Arte. Il disegno medesimo, nell'insieme dei gruppi e nel movimento di ciascuna figura, non manca di verità e presenta qualche eleganza: ma nel dettaglio è affatto privo di correzione.

Ed è su quest'ultima parte dell'Arte che devesi principalmente fissare la nostra attenzione, quando si vogliano osservare i progressi della decadenza, che sembra essere giunta all'estremo grado nello spazio di tempo trascorso tra il VII ed il X secolo. Avrei desiderato di potere offerire un numero maggiore di esempj della successiva decadenza della Pittura durante quel lungo periodo; ma se quelli rispettati dal tempo non ci somministrano prove nè abbastanza numerose, nè abbastanza variate, noi ne abbiamo nonpertanto un compenso nell'interesse degli argomenti, nella rarità delle dimensioni e nell'importanza delle composizioni, che danno alla loro testimonianza maggiore peso ed autorità.

Tav. XXXI. Scelta delle miniature di un menologio greco del Vaticano. IX-X sec.

Tali sono ancora sotto questo duplice rapporto, e pel corso del IX e del X secolo, i materiali somministratimi da un altro manuscritto assai distinto. Sono diverse pitture sopra un fondo d'oro, che adornano un menologio greco, conservato nella biblioteca del Vaticano, sotto il N.° 1613.

Quel libro presenta per ciascun giorno, di sei mesi dell'anno, un compendio della storia di un santo o di una santa della Chiesa greca. Superiormente, e talvolta anche sotto quei racconti, trovasi una pittura relativa a qualche fatto della vita e più soventemente del martirio di quei personaggi che la speranza di una vita eterna conduceva alla morte, e che ricevevano col più gran coraggio: atto magnanimo, che, qualunque ne fosse il motivo, eccitò sempre lo stupore e meritò la ricordanza dei viventi.

Le pitture che ne conservano la memoria sono quattrocentotrenta. Furono eseguite dalla fine del secolo IX alla fine del X. La quantità degli oggetti contenutivi ne forma una raccolta interessantissima per molti titoli, non solamente per la storia della Pittura, ma altresì per la conoscenza dei costumi ecclesiastici, civili e militari.

Le pitture medesime ci mostrano come, a quell'epoca, l'Arte sapeva rappresentare una moltitudine di figure d'uomini e d'animali differenti d'età, di carattere e di forme; dipingere le armi, i mobili, gli stromenti, i tempj, i palazzi, le case particolari, i monumenti di Architettura d'ogni spezie. Alcuni di quelli edifizj possono essere immaginarj, ma gli altri sembrano copiati dal vero.

Un'opera tanto considerabile, conseguenza del lavoro di molti artisti, dei quali otto si sono fatti conoscere scrivendovi i loro nomi, presenta l'inapprezzabile vantaggio di mettere sotto i nostri occhi lo stile di una intiera scuola. Nel disegno e nel colorito vi si scorge una pratica conforme; effetto ordinario di una istruzione data nello stesso paese da maestri contemporanei. Avvi però nella rappresentazione dei supplizj, malgrado la triste monotonia in cui cader debbono siffatti soggetti, una prodigiosa varietà, quanto alla composizione; e queste pitture diventarono una sorgente perenne di modelli per quei pittori, i quali trattarono posteriormente la parte medesima della Storia Santa.

Il disegno, senz'essere intieramente difettoso, non presenta più nel nudo alcuna cognizione dell'anatomia: le forme affatto rotonde non indicano per nulla le articolazioni: le teste degli uomini differiscono pochissimo da quelle delle donne: le figure dei carnefici offrono barbarissime contorsioni e quelle degli astanti, al contrario, manifestano la più profonda indifferenza: i martiri stessi non sono maggiormente scossi: in vece di esprimere la rassegnazione e la mansuetudine di quei santi personaggi, in mezzo ai più crudeli

tormenti, le loro figure non presentano in generale che posature senza movimento ed affatto insignificanti.

Ciò non pertanto la dignità che trovasi ancora nelle teste dei vecchj, la maestà del loro contegno, la modestia di quello delle donne, non ci permettono di obbliare che questo stile, benchè estremamente degenerato, è sempre quello della scuola greca. Così non si possono non riconoscere gli antichi principj di quella scuola in mezzo ai difetti di esecuzione che vanno ognora crescendo, fino alla deformità. È l'osservanza o l'abbandono di questi principj che stabilisce il carattere distintivo tra i pittori sortiti dalle scuole greche e quelli delle scuole latine.

Ma è ben di dovere l'osservare che i costumi dei Greci, tanto per le persone consacrate al culto religioso, quanto per quelle costituite in dignità nell'ordine civile, presentavano ai loro artisti il mezzo di conservare un carattere più grandioso. Le pitture del menologio greco del Vaticano somministrarono moltiplici prove della giustezza di questa osservazione. Le vesti, ampie ne' loro contorni, decenti nella loro rassettatura, dipinte con larghi tocchi di pennello e non di rado profusamente lumeggiate d'oro, danno molta nobiltà e maestà alle figure.

Il colorito delle carnagioni, quello delle teste in particolare, è vivo e franco, nè manca di un buon effetto.

Le tinte dominanti sono il giallo, l'azzurro, il rosso ed il violetto. Non è ancora il bianco naturale del fondo che risparmiato forma i chiari, come vedremo in seguito, ma è la biacca. Quanto al campo delle pitture, è desso pienamente dorato, lo che dà all'effetto generale un dolce e soave splendore. Nelle incisioni qui unite i fondi in oro sono minutamente punteggiati.

Tav. XXXII e XXXIII. Miniature del Menologio del Vaticano, calcate sulle originali. IX-X sec.

Fra i pittori che hanno eseguito le numerose miniature di questo manuscritto, otto di essi, come dicemmo più sopra, si sono fatti conoscere, scrivendo i loro nomi sulle loro opere; circostanza rara e preziosa per la nostra Storia: i detti pittori sono Pantaleone, Simeone, Michele Blachernita, Giorgio, Mena, Simeone Blachernita, Michele Micros e Nestore.

La tav. XXXI presentò già, in piccole dimensioni, alcune composizioni dei suddetti artisti: ma per dare un'idea più precisa del loro stile, le tavole XXXII e XXXIII furono composte in maniera da presentare una miniatura di ciascun d'essi, ad eccezione dei due Simeoni: e tali miniature,

scelte fra quelle distinte coi loro nomi, sono incise della medesima grandezza delle originali, sulle quali furono fedelmente calcate.

Pantaleone e Nestore sono i due artisti, che eseguirono un numero maggiore di miniature.

Quanto al grado del loro merito comparativamente, benchè sia difficile, come dissi più sopra, di poter determinare le differenze fra gli allievi di una medesima scuola ed in soggetti tanto monotoni, ciò non pertanto dopo di avere attentamente esaminate le loro composizioni, credetti di scorgere maggior naturalezza ed espressione in quella di Michele Blachernita, di Giorgio e di Nestore, ed una più ricca e meglio intesa disposizione in quelle di Michele Micros.

Tav. XXXIV. Miniature copiate dalla Topografia cristiana di Cosma, manuscritto greco della Biblioteca Vaticana. IX secolo.

Le pitture sulla tavola XXXIV furono copiate da un manuscritto greco del IX secolo, e stanno nel numero di quelle, le quali conservano ancora nella composizione qualche avanzo degli antichi principj.

Una mano che sorte dalle nubi, *e nubibus erumpens*, segno ripetuto spesse volte negli antichi manuscritti e nei musaici, annunzia la potenza e la volontà del Signore de' cieli e della terra.

Avvi qualche grazia nell' attitudine della danzatrice, N.° 4. Non manca di nobiltà l'immagine di Elia trasportato in cielo sopra un carro: ma se confronterassi con un' altra figura di Elia, copiata da una pittura delle catacombe del II o del III secolo, ed incisa sulla tav. VII, N.° 4; se osserverassi pure il medesimo argomento scolpito sopra un sarcofago delle catacombe e publicato da me sotto il N.° 4 della tav. VIII della *Scultura*; finalmente se vorrassi considerare la composizione delle due pitture incise su questa medesima tav. XXXIV, ai N.i 5 e 6, e copiate dallo stesso manuscritto, facilmente scorgerassi quanto l'Arte decadde in questa parte, nel corso di cinque a sei secoli.

La decadenza è ancora più sensibile nel disegno: secco nelle articolazioni delle figure, duro e stentato nelle pieghe delle vesti: la disposizione però di queste è in generale ancora ben intesa, ma la forma del carro, il disegno dei cavalli, il modo con cui sono attaccati, la posatura di Elia, quella del fiume personificato, tutto, eccettuata forse l'ansietà che scorgesi in Eliseo, annunzia una sempre crescente degenerazione.

Il solo colorito palesa ancora qualche avanzo di buone pratiche: offre altresì una spezie d'accordo e di leggierezza, perchè sopra un fondo rare

volte scuro, i colori giallo, rosso e celeste hanno ancora molta trasparenza; i lumi non tratteggiati sono distinti con masse di bianco più larghe e più vigorose di quelle che vedremo d'or innanzi in molte altre pitture.

Tav. XXXV e XXXVI. Miniature del Terenzio della Biblioteca Vaticana. IX secolo.

La mancanza di manuscritti con miniature, dal V fino all'VIII secolo, è maggiore nelle opere latine che nelle greche; e questa circostanza nuoce, in tutto quel periodo di tempo, al confronto che avrei desiderato di fare senza interruzione fra quelle due scuole.

In mancanza di manuscritti della suddetta età, quello di cui farassi or ora parola potrà supplire in un modo intermedio. In fatto se, come credesi, è desso una copia di un originale più antico, deve aver conservato del suo modello qualche merito nell'invenzione, mentre invece l'esecuzione essendo di un'epoca meno antica, sarà di molto inferiore.

Questo manuscritto è quello di Terenzio, che appartiene alla biblioteca del Vaticano, catalogato sotto il N.° 3868. Io lo credo eseguito verso la fine dell'VIII secolo, od in principio del IX (*).

Le figure non presentano in generale nessun sapere: i contorni grossolani, fatti con linee rette, non danno alcun conto delle articolazioni: il nudo non è mai sentito sotto le vesti: ecco i difetti di una copia.

Sono persuaso che quei difetti non trovavansi nelle pitture originali per diverse ragioni, che anderò qui distintamente notando. La posatura delle figure è quasi sempre d'accordo coll'intenzione; il movimento della testa, conforme a quello delle mani, dà loro una significazione precisa come la parola; lo spirito del dialogo non vi manca mai; la differenza tra l'azione di quello che parla ed il riposo di colui che ascolta, è sempre giustamente conservata; l'attenzione di quest'ultimo, e la disposizione più o meno prossima in cui egli è di approvare quanto gli vien detto, non sono meno sensibili; le stesse maschere, affatto trascurate sulle nostre scene, e delle quali il teatro antico variava i caratteri secondo il sesso, l'età e l'importanza dei personaggi, hanno una verità sorprendente anche malgrado le loro straordinarie forme: questa verità fa dimenticare la mostruosità delle proporzioni, ed aggiugne energia all'azione, pel talento con cui il pittore seppe adattarla al testo del poema.

(*) Indipendentemente dalle notizie storiche da me date intorno a questo manuscritto nella *Descrizione delle tavole*, potrassi consultare l'opera dell'abbate Morelli bibliotecario di S. Marco, intitolata: *Notizie d'opere di disegno*, ecc., pag. 133.

Ben espressa, sulla tav. XXXV, N.° 5, è l'impazienza di Parmenone, il quale, alle reiterate istanze del giovinetto, risponde *Faciam.* Credesi quasi di ascoltare l'esclamazione di Miside: *Miseram me! quod verbo audio?* (N.° 3). Il movimento generale risultante dalla riunione dei personaggi nelle scene incise sotto il N.° 6 della già citata tavola, è perfettamente ben espresso.

Così, malgrado la pesantezza del tocco, la durezza del pennello e la abituale scorrezione del copista, non è affatto perduto il merito dell'originale: vi si scorge una composizione primitiva, la quale si fa indubitatamente ammirare per una fedele imitazione della natura.

Queste pitture ci insegnano altresì le diverse maniere di vestire di quel tempo: siccome possiamo, per mezzo di esse, distinguere la scelta dei colori particolari a ciascun personaggio. Sono quei colori adoperati dal copista con pochissim'arte: ma egli è presumibile che ne abbia fedelmente mantenuta la specie: sono dessi il verde, l'azzurro, il rosso mischiati col giallo o con altre tinte cinericcie: i capegli degli uomini sono neri e quelli delle donne quasi sempre biondi.

Vi si incontrano altresì delle traccie di molti antichi usi, alcuni dei quali si mantennero fino a' nostri giorni, come quello del fazzoletto da collo, *sudarium*, che portano ancora in Roma i domestici e simili persone.

Dopo tutte queste osservazioni non sarà egli permesso di credere che il manoscritto originale ed autografo di Terenzio, di cui furono fatte tante copie, venne adornato con figure per ordine di Cajo Terenzio, fratello del padrone di Terenzio? Quel Romano, come ci insegna Plinio, aveva fatto eseguire molte opere di pittura verso l'anno 180 avanti G. C.

Tav. XXXVII e XXXVIII. Miniature di un pontificale latino della biblioteca della Minerva, a Roma. IX secolo.

Il dubbio sull'esistenza di un originale antico, di cui il manoscritto di Terenzio ci sembra essere una copia, non può aver luogo quanto alle pitture incise sulle tre seguenti tavole. All'epoca in cui furono eseguite, l'Arte, abbandonata a sè stessa, manifesta la sua decadenza con segni non equivoci.

Le miniature delle due prime tavole adornano un pontificale che sembra appartenesse a Landolfo, innalzato alla sede vescovile di Capua, nel secolo IX. Rappresentano esse le cerimonie delle ordinazioni fatte da un vescovo. Gli argomenti sono distribuiti in dodici quadri, come vedonsi sulla tavola XXXVII. Sotto ciascun quadro leggesi un passo del manoscritto, indicante l'oggetto della cerimonia, espresso d'altronde abbastanza chiaramente

dalla composizione, la quale non è male ideata. Il vescovo, personaggio principale, distinguesi per la sua acconciatura del capo, per i suoi abiti pontificali e particolarmente pel nobile suo contegno. I gruppi degli astanti e quelli dei chierici, che devono essere ordinati, sono essi pure bene distribuiti. L'umiltà di questi ultimi è forse troppo esagerata, se si eccettui il quadro sotto il N.° 12.

Per dare una più giusta idea del disegno ho fatto incidere sulla tavola XXXVIII l'ultimo quadro, calcandone i contorni sull'originale: così dicasi di una porzione del quarto; vedrassi nel primo aspetto che le figure sono tozze e pesanti, e che i lineamenti del viso sono uniformi e senza espressione. Le posature però sono abbastanza vere, naturali e semplici; merito questo, che non tarderà molto a sparire e che vedesi già d'assai diminuito nella seguente tavola.

Tav. XXXIX. Miniature di un altro manuscritto latino della Biblioteca della Minerva, a Roma. IX secolo.

Rappresenta il N.° 1 la cerimonia del battesimo per immersione, copiata da una miniatura di un altro manoscritto il quale contiene le preghiere usate per la benedizione dei fonti battesimali e dell'acqua santa. La tavola LXIII dell'*Architettura*, su cui trovansi riuniti i principali battisteri cristiani, contiene tutto ciò che avvi di relativo a siffatti monumenti, nella forma del sacro fonte e negli altri riti ecclesiastici.

I quattro fiumi del paradiso, ricordati nelle cerimonie della benedizione dell'acqua, sono qui rappresentati assai grossolanamente, sotto il N.° 2.

Il genere di pittura o miniatura è pressappoco il medesimo in questi due manuscritti, e sembra contemporaneo. I colori sono l'azzurro, il verde, il rosso, alternativamente chiaro o scuro, ed alcune tinte gialle. Le vesti dei personaggi, tutti ecclesiastici, sono bianche e trovansi indicate da un semplice contorno sul fondo bianco della pergamena. Le stole, i manipoli e le mitre sono in oro.

Ma le figure della tavola XXXIX, ancora più scorrette nel disegno, di quelle del precedente manuscritto, non meritano più alcuna attenzione, e per le loro attitudini affatto insignificanti, e per le forme e le espressioni delle teste, tutte dritte, senza movimento, oppure con un movimento falso. Quelle che rappresentano le onde del mare ovvero fiumi personificati, aggiungono a tanti difetti anche il ridicolo.

Ecco in qual maniera, nella Scuola Latina, la Pittura camminava rapidamente verso quella barbarie nella quale la vedremo bentosto immersa.

Tav. XL. Frontispizio della Bibbia di san Paolo fuori delle mura di Roma: manuscritto latino. IX secolo.

La scarsezza di manuscritti latini ornati di pitture nei secoli VI e VII, od almeno le infruttuose ricerche da me fatte per riempire questa lacuna, mi obbligano a passare immediatamente a quelle di un manuscritto eseguito sul finire dell'VIII secolo o fors'anche in principio del IX.

Nel numero dei benefizj che le lettere e la religione ricevettero da Carlomagno, devesi computare anche la premura colla quale procurò di rimettere in pieno vigore gli studj ecclesiastici. Quel principe esigeva in fatto, che gli ecclesiastici fossero versati non solamente nella cognizione delle lingue greca e latina, ed in quella dei libri santi, ma altresì che si esercitassero nell'arte della calligrafia, per essere in istato di trascrivere quei libri stessi in bei caratteri e di adornarli con pitture o miniature; ecco la ragione per cui i contemporanei di quel principe gli diedero il titolo di *studiosus in arte librorum.*

Il suo esempio su questo punto, come su molti altri, ebbe pochissima o nessuna influenza sullo spirito de' suoi figli (*); ma suo nipote Carlo il Calvo, sul di lui esempio, favoreggiò lo studio, la copia e l'ornamento dei manuscritti. La posterità ha una prova dello zelo e del gusto manifestato da quei due principi, negli omaggi che vennero loro tributati dagli ecclesiastici loro contemporanei, coll'offrirgli i più bei libri che l'arte della calligrafia sapesse allora produrre, principalmente durante i viaggi che fecero essi in Italia. Quelle opere sono sì bene eseguite, che difficilmente a' nostri giorni si potrebbero agguagliare in ogni loro parte.

Sul frontispizio di alcuni fra i più magnifici di tali manuscritti trovasi l'immagine di quei principi, cui furono dedicati. Molti di questi ritratti vennero incisi perchè servissero di appoggio alle dotte dissertazioni, cui hanno dato occasione; ma gli autori non andarono tutti d'accordo fra di loro nel

(*) Questo monarca ebbe il merito di arricchire la repubblica delle lettere di libri veramente magnifici. I secoli a lui posteriori ce ne hanno conservati molti, i quali fanno ancora l'ammirazione dei curiosi.

Di tal numero sono molte Bibbie che egli fece copiare ed alcune delle quali si conservano ancora in Francia, in Italia ed in Germania. Noi non ripeteremo qui ciò, che abbiamo detto altrove del bellissimo libro degli Evangelj, che fece egli scrivere a caratteri d'oro, per la chiesa di san Dionigi, dalla quale passò, per la liberalità dell'imperatore Arnolfo, all'abbazia di sant'Emmerano di Ratisbona, dove gelosamente viene custodito come monumento preziosissimo. Carlomagno ne fece trascrivere un altro, di una bellezza quasi uguale, per il monastero di Fleury.

Ma non avvi nulla di più magnifico in questo genere del libro di preghiere che quel principe fece eseguire per proprio uso e del quale noi ne abbiamo già fatta la descrizione in un altro luogo. Aggiugneremo qui solamente, che quel raro monumento essendo stato sottratto al saccheggio dell'abbazia di Frawenmunster, in Svizzera, per cura di Feliciano, vescovo di Scalen, quel prelato lo fece stampare ad Ingolstad, dedicandolo a Massimiliano, duca di Baviera.

determinare a quale dei due sunnominati principi dovevansi attribuire. L'incertezza è grande, massimamente per il soggetto del frontispizio della Bibbia del monastero dei religiosi benedettini di san Paolo fuori delle mura di Roma, che troverassi inciso sulla tavola XL: non è sì facile il determinare di qual imperatore presenti il ritratto, o per meglio dire, avvi ancora molta esitanza nel giudicare che quella immagine rappresenta piuttosto Carlomagno, che Carlo il Calvo. Checchè sia però, quel manuscritto, del quale il P. Montfaucon disse, che *Ingentis molis, pulchritudine et elegantia nulli cedit, vere Augustam præfert magnificentiam*, è per verità la più ammirabile di tutte le produzioni di questo genere, tanto per la bellezza dei caratteri, quanto per la generale sua ricchezza. Lo stato di freschezza in cui trovasi ancora quel manuscritto è sorprendente. Sgraziatamente lo stile e l'esecuzione delle pitture, di cui va ornato, non potevano corrispondere alle belle forme della scrittura: ciò non pertanto ha egli il merito di somministrarci un esempio rimarcabilissimo dello stato in cui trovavasi l'Arte presso i Latini, sul finire dell'VIII secolo, od in principio del IX. Quando se ne confrontino le pitture con quelle del Virgilio del Vaticano, eseguite nel secolo V, giudicherassi delle perdite che questo ramo delle cognizioni umane aveva sofferto nel decorso di trecento anni.

Tav. XLI e XLII. Miniature della Bibbia di san Paolo, ridotte al quarto della loro grandezza. IX secolo.

Non si possono, anche leggiermente, considerare le tavole XLI e XLII, le quali rappresentano in piccola dimensione tutte le miniature della Bibbia di san Paolo fuori delle mura di Roma, senza essere all'istante colpiti dalla confusione che domina in quelle composizioni; confusione tale, che toglie, per dir così, all'occhio ed alla mente ogni mezzo per comprendere perfino la storia che l'artista volle rappresentare. Una sola pratica, che sembrava abituale, diminuisce alquanto un tal difetto, ed è che la figura principale trovasi quasi sempre collocata in mezzo del quadro: ma tutte le altre la seguono sì da vicino ed in un ordine tanto monotono, che ne distruggono intieramente l'effetto. Le teste, soprattutto, poco variate nelle loro forme e senza movimento, sembrano altrettanti capitelli sopra una fila di colonne; così malgrado la diversità delle distanze, una assoluta mancanza di digradazione le rende tutte eguali.

Tav. XLIII e XLIV. Dettagli delle miniature della Bibbia di S. Paolo, calcati sugli originali. IX secolo.

La decadenza dell'Arte è ancora più sensibile nel disegno, il quale ne è la parte fondamentale. La proporzione delle figure è in generale sopportabile, ma la dimenticanza dei principj vi è assoluta e l'ignoranza delle

forme eccessiva. È ciò che dimostrano nel primo aspetto le tavole XLIII e XLIV fedelmente calcate sulle miniature originali. Lo stile delle figure nude è di una estrema rozzezza. Non è più Adamo, il più bello degli uomini, nè Eva, la più bella delle donne:

Adam the goodliest man of man since born
His sons, the fairest of her daughters Eve.
(Parad. lost, IV, 323).

Eva al contrario apparisce qui la più brutta delle creature; i lineamenti del suo viso sono orribili e ributtanti, tutte le sue membra difformi; appena i principali contorni, per mancanza di rapporti fra di loro e di accordo colle parti interne, presentano la forma di un corpo umano. Rientrano essi quando dovrebbero rilevare, e rilevano quando dovrebbero rientrare. I muscoli sono mal collocati, le braccia e le gambe dislogate e l'attaccatura delle membra male espressa oppure falsa.

Se l'ignoranza del disegno non operasse che la nullità d'azione dei personaggi, il dispiacere sarebbe minore; ma facilmente persuaderassi, osservando le incisioni, che l'immagine è ognora contraria alla natura, alle sue forme, alla sua intenzione, insomma mostruosa, e che ne risultano delle espressioni ridicole. Tale è fra le altre quella del messaggiero d'Oloferne, tav. XLIII, N.° 3, quando invita Giuditta ad andare con lui dal suo signore; *non vereatur bona puella introire ad dominum meum*; e quando gliela presenta. Sono smorfie ed un'ignobile smanceria; è una grossolana caricatura di una triviale espressione.

L'ignoranza che nell'infanzia dell'Arte scorgesi negli informi ed insignificanti contorni, è più sopportabile di questa assurda esagerazione che la disfigura nella sua vecchiezza.

Non è già, che l'autore delle pitture di questo libro manchi d'idee; egli anzi ne ha alcune assai ingegnose, le quali si possono riconoscere in alcuni quadri, nei quali il fatto è spiegato di colpo dal movimento generale; ma coll'esame dei dettagli non trovasi più nè verità, nè naturalezza (*). Il quadro dell'Ascensione di Gesù Cristo, sulla medesima tav. XLIII, N.° 4, ne è una evidente prova. Il Salvatore del genere umano, dopo di avere obbedito, per riscattarlo dalla schiavitù, alla volontà benefattrice del Creatore,

(*) Potrassi consultare la descrizione della tavola XLIII, colle riflessioni fatte a proposito di molte altre miniature di questo manuscritto, per formarsene una più completa idea.

risale a lui. L'Eterno Padre gli stende la mano a traverso le nubi; gli angioli mandati per accompagnarlo nella sua ascensione lo seguono: *Duo viri juxta illos in vestibus albis*; uno di essi dice agli Apostoli: Egli non è più in mezzo a voi; l'altro dice alla Beata Vergine: Egli non è più vostro.

Questa composizione presenta l'immagine di una azione completa: il pensiero ne è nobile e giusto. Ma se Raffaello e Poussin avessero dovuto dipingere quest'azione medesima, avrebbero senza dubbio saputo rivestirla di forme molto più convenienti. Invece di essere rappresentato da una mano senza braccio, il Padre Eterno, maestosamente seduto sopra sfavillanti nuvole, *ignea lux*, circondato dalla corte celeste, *sanctorum militia*, sarebbesi avanzato verso suo Figlio; e Gesù Cristo già spogliato quasi intieramente di ogni mortale apparenza, sarebbesi innalzato dignitosamente verso il soggiorno della gloria (*). Incaricati di consolare i mortali, gli inviati del cielo che lo accompagnano, dirigendosi all'afflitta Madre, ai rattristati discepoli, ben lontani dall'esprimersi con gesti che direbbonsi quasi ridicoli, avrebbero annunziato la protezione divina per mezzo di segni, e con un'azione conformemente alla loro essenza celeste. Ecco ciò che quei due grandi maestri avrebbero eseguito, e senza dubbio meglio d'assai che io l'abbia detto. Quali sarebbero stati i loro mezzi? Il primo di tutto sarebbe stata la scienza del disegno, quella scienza la quale, dopo di avere abituato l'occhio a distinguere le forme che danno a ciascun personaggio il suo vero carattere, la sua azione e perfino il suo pensiero, insegna alla mano a rappresentarle con contorni esatti, animati, tali in somma che in un'immagine materiale si riconosca l'impressione del sentimento, ciò che costituisce il punto massimo dell'Arte. Ed è imitando simultaneamente le operazioni dell'anima e le azioni del corpo, che partecipa essa pure all'unione di quelle due nature.

O voi, dunque, giovani artisti cui la natura ha compartito ciò che voi chiamate spirito; e voi più fortunati ancora, che la di lei beneficenza ha

(*) È qui d'avviso il signor D'Agincourt che sarebbe stato più conveniente in questa composizione rivestire di forma umana il Divin Padre, invece di esprimerlo con una mano che sorte dalle nuvole: ma non pose egli mente che l'autore della presente miniatura conformossi così alle prescrizioni della primitiva Chiesa, che proibiva di effigiare sotto forma umana il Divin Padre. I santi Padri infatti sono tutti d'accordo su questo punto, e tra gli altri sant'Agostino dice: *Tale enim simulacrum Deo nefas Christiano in templo collocare* (*De Fid. et Symb.*, cap. 7). E san Giovanni Damasceno scrisse: *Extremæ itaque dementiæ, atque impietatis fuerit Divinum Numen fingere et figurare* (Lib. 3, cap. 17 *Orth. Fid.*). Che anzi il pontefice Urbano VIII decretò fossero abbruciate alcune immagini con le quali si rappresentava la santissima Trinità (11 *aug.* 1628). Questa prescrizione della Chiesa primitiva fu trascurata dai moderni pittori; i fedeli orientali però condannano ancora siffatto abuso.

N. del Trad. C. Z.

dotato di un' immaginazione poetica, di un cuore sensibile, permettete che vi ripeta, studiate quotidianamente, studiate con assiduità questa parte fondamentale dell' arte vostra, il disegno; non cessate mai di studiarlo per tutto il corso della vostra vita. Io trovo in Roma cento prove, nella tradizione e nei monumenti, le quali attestano che Nicola Poussin, mio immortale compatriota, disegnò per suo semplice studio, sia copiando dal vero, sia dall' antico, fino agli ultimi suoi momenti: lavoro penoso e ben di rado quello di una testa raggiante di gloria e coperta di capegli bianchi!

Altri dettagli facili a distinguersi nell' esame delle pitture del manuscritto di cui trattasi, provano altresì, che ciò che mancava agli artisti dei primi secoli della decadenza, era una dotta esecuzione; dico dotta nei suoi rapporti coll' espressione del sentimento e colla generale disposizione del colorito; imperciocchè tutto quello, che appartiene al meccanismo della esecuzione, all' uso parziale e locale dei colori, lo possedevano essi ad un punto difficile da uguagliare, ma però sempre a danno degli effetti e dell' armonia. Ignoravano essi il vero artifizio del colorito; nissuna morbidezza nei fondi; nissun impasto, nissuna digradazione; nemmeno la più piccola idea di chiaroscuro e d' accordo generale. Ciascun colore spicca isolatamente; le vesti dei santi e dei re, d' altronde disposte d' una maniera larga, sono di bel colore azzurro o di un verde cenericcio, lumeggiate d' oro. Negli abiti dei personaggi di un rango inferiore, del popolo, dei soldati, domina il color rosso ovvero il color castagno, lumeggiato di bianco in una maniera dura e secca. Le carni sono preparate con una tinta rossastra, rotta con tinte color di mattone, crude e taglienti, ed incastonate in certo qual modo in neri e pesanti contorni.

Tav. XLV. Lettere majuscole ed altri ornamenti della Bibbia di san Paolo. IX secolo.

La tavola XLV è destinata a dare, per quanto lo può un' incisione, una prova del talento meccanico, di cui ho testè parlato. La prima parte, N.° 1, fa conoscere, eccettuatine i colori, tutta la magnificenza, od almeno la moltiplicità del lavoro dei calligrafi, per ornare le lettere majuscole ed iniziali di ciascun libro. Sopra una tinta di porpora, di una maravigliosa freschezza e sparsa di fiori in oro od a colori, da cui è ricoperto il foglio di pergamena, i contorni della lettera sono disegnati con duplice o triplice linea: il fondo è d' oro, tutto punteggiato e ricco di diverse e vaghe intrecciature. Altre lettere partecipano di questi generi d' ornamenti, secondo la loro proporzione.

La seconda parte di questa tavola presenta, sotto il N.° 2, settanta disegni di ornamenti scelti fra quelli dello stesso manuscritto: il numero ne è immenso ed assai variato. Molti di essi non sono certamente di buon gusto; altri però sono di gran lunga migliori di quelli con cui vengono a' giorni nostri adornate anche le più splendide edizioni.

Terminerò le mie osservazioni relative a questo monumento, invitando i miei lettori a porre attenzione al quadro inciso sulla tavola XL. Forma esso il frontispizio del manuscritto, e ne contiene altresì la dedica. Vedesi l'immagine del principe che ordinò il manuscritto, od al quale venne presentato. La straordinaria grandezza del formato, la finezza della pergamena, la perfezione della scrittura, la moltitudine dei quadri, la eccessiva ricchezza degli ornamenti, tutto annunzia una spesa reale. Ora, noi sappiamo, che dopo Costantino, i signori del mondo usavano di provare in tal modo la loro venerazione per i santi libri. La composizione di questo quadro ci presenta altresì un principe, che dal suo costume, simile a quello che trovasi in molti altri manuscritti latini, conosciamo essere un imperatore d'Occidente. Finalmente il monogramma che vedesi sul globo, che tiene in mano, sembra formare il nome di *Carolus*; per conseguenza la scelta non può cadere che su Carlomagno o Carlo il Calvo. Non si trova una più precisa indicazione nei versi scritti nella parte inferiore del quadro: ma ciò ch'essi contengono, unitamente alle figure che accompagnano quella dell'imperatore e che sono le virtù personificate, una principessa con alcuni scudieri, convengono egualmente all'uno ed all'altro. I ritratti di quei principi, che alcuni credono di avere sulle monete, sono troppo poco autentici, o troppo poco fedeli, per poter servire di confronto.

Aggiugnerò finalmente intorno a quest'opera importante, che sembra essere stata eseguita, non già da uno scrittore *calligrafo*, ma bensì da un pittore scelto probabilmente fra i migliori di quel tempo. Ed in mancanza di quadri del gran genere deve quel manuscritto servirci di *Specimen* o di esempio dello stato, in cui trovavasi l'Arte sul finire dell'VIII secolo, ovvero nel decorso del IX, non già presso i popoli oltramontani, troppo lontani da questa maniera, per poco stimabile che possa essere, ma in Italia e fra i Latini, ai quali soli è permesso d'attribuirlo.

Presso questi popoli medesimi il buon gusto decadde anche maggiormente. Noi troveremo nelle produzioni di generi differenti, e che loro

appartengono indubitatamente, la disgustosa prova di una decadenza sempre crescente da quest'epoca fino a quella del suo risorgimento.

Ho creduto di dovere collocare qui le mie osservazioni sulle differenti parti dell'Arte, estendendole anche di più nella descrizione delle sei tavole relative a questo articolo, per la ragione, che i manuscritti, i quali dovranno servire per la continuazione di questa Storia, non presenteranno più pitture così adatte come queste a rendere sensibile il vero stato dell'Arte relativamente all'epoca cui esse appartengono. Ho altresì pensato che potendo un tale esame servir di guida ai lettori, che volessero rinnovarne le osservazioni, mi dispenserebbe in avvenire dal fare molte ripetizioni.

Tav. XLVI. Miniature delle profezie di Isaia, manuscr. greco. IX o X secolo.

Noi troveremo, negli esempj seguenti, novelle prove della superiorità che i Greci conservarono sempre sui Latini, anche nelle diverse epoche della decadenza dell'Arte. Ciò viene provato chiaramente colla tavola XLVI, sulla quale sono incise le pitture di un manuscritto greco della Biblioteca Vaticana, contenente le profezie di Isaia con alcuni commentarj.

Il quadro, N.° 1, che feci incidere della grandezza originale, è quasi simile a quello pubblicato dal Montfaucon nella sua Paleografia, pag. 13, e che copiò da un manuscritto della Biblioteca reale di Parigi. Quell'autore lo collocò giustamente fra gli esempj da lui citati dell'amore costante dei Greci per ciò, che egli chiama *Prosopopea*.

Questa composizione sembrami, che esprima assai ingegnosamente la perseveranza del profeta, mostrando che egli prega e si abbandona alle sue inspirazioni quotidiane, senza alcuna interruzione dalla sera alla mattina. La Notte rappresentata da una donna, estingue la fiaccola del giorno; un fanciullo, che rappresenta il genio del mattino, la riaccende. Un velo stellato gira superiormente al capo della Notte: i lineamenti del suo contegno esprimono la malinconia generata dalle ombre, mentre il fanciullo annunzia invece col suo portamento l'allegrezza del momento da lui rappresentato.

Il profeta è animato dai sentimenti di rispetto e d'obbedienza che deve all'Ente Supremo, designato da una mano che sorte dal cielo: è in questo modo che i primi pittori cristiani (sia per riverenza, sia per le difficoltà che trovavano nel rappresentare quell'Ente Divino sotto una forma corporea degna di lui) usavano di indicare la sua presenza (*).

(*) A questo proposito vedi la nota aggiunta più sopra a pag. 113.

N. del Trad. C. Z.

Le teste dei quattro Padri della Chiesa, probabilmente àutori dei commentarj, che vedonsi incisi sotto il N.° 3, presentano un carattere venerabile. Sono elleno calcate sugli originali, che trovansi in più piccola dimensione nel quadro ridotto, N.° 2.

Nel quadro N.° 1, egualmente ridotto, e rappresentante il martirio di Isaia, è notabile l'attenzione crudele colla quale i due carnefici si occupano del loro orrendo incarico, e la nobile attitudine del santo personaggio, in mezzo ai patimenti.

Un pennello facile e largo eseguì le figure di questi tre quadri, sopra un fondo d'oro. L'esecuzione è accurata; il colorito è piacevole per l'uso di colori leggieri, lumeggiati di biànco con sufficiente gusto ed intelligenza.

Non puossi dire egualmente bene del disegno, il quale è poco corretto, particolarmente nella spezie di genio, simboleggiante il crepuscolo, figura mancante affatto di proporzioni e di articolazioni.

Così, mentre la composizione, le forme principali delle figure, quelle delle vesti, ed anche il colorito, possono ottenere ancora qualche elogio, il disegno è ben lontano dal meritarne: l'Arte da questo lato ci sfugge.

Tav. XLVII. Miniature copiate da diversi manuscritti greci e latini. Dal X all'XI secolo.

Affinchè quelle perdite si presentino a' nostri occhi in una maniera più sensibile, nella Scuola Greca e nella Latina, dal X all'XI secolo, ho riunito sulla tav. XLVII molti esempj, ricavati da ciascuna di quelle due scuole.

Nella parte superiore sono incise diverse immagini copiate da due manuscritti latini del secolo X. La positura e le espressioni dei principi, che sembrano confabulare fra di loro, non hanno niente di felice: così dicasi del disegno del nudo: le vesti non hanno altro merito fuorchè quello di mostrarci i costumi d'allora. Tutte queste parti dell'Arte però anderanno maggiormente decadendo, come vedremo nelle pitture latine dei due seguenti secoli.

Le pitture della Scuola Greca, che stanno nella parte inferiore della tavola, conservano quella spezie di superiorità che distinse ognora la suddetta scuola.

Una composizione ragionevole, N.° 6, rappresenta gli Apostoli adunati, aspettando la venuta dello Spirito Santo.

Un' altra composizione, N.° 4, rappresenta l'imperatore Basilio II, celebre nel secolo X per le sue vittorie, che riceve la benedizione del cielo e

gli omaggi della terra. La sua figura in piedi, incisa nella grandezza originale, N.° 5, non è priva di maestà, ancorchè sia alquanto barbara.

Le due figure di Evangelisti, N.° 7 e 8, e particolarmente quella di san Matteo, dipinta in fondo d'oro, sono disegnate, quanto alle vesti ed al gesto, con una correzione, e direbbesi anche con una spezie di finezza, che non incontrasi più dopo questo momento, finchè durò la decadenza dell'Arte.

Tav. XLVIII. Operazioni di chirurgia, miniature copiate da un manoscritto greco. XI secolo.

Malgrado il mio desiderio di condurre il lettore passo passo sulla strada in cui va sempre più precipitandosi l'Arte, ebbi spesse volte occasione di dolermi che i monumenti non mi si presentavano in una serie abbastanza seguita. Non di rado le gradazioni si confondono per l'introduzione di pezzi di uno stile superiore od inferiore all'epoca cui sono attribuiti.

Questi inconvenienti hanno la loro sorgente in molte circostanze, che io prego i miei lettori a non perdere di vista percorrendo quest'opera.

Le pitture dei manuscritti sono dovute, come lo dissi più sopra, a due spezie di artisti, ai pittori di professione cioè, ed a quei calligrafi, che occupavansi di pittura. Ognuno sente quale differenza vi debba essere tra i lavori degli uni e quelli degli altri. Ognuno sente altresì come potevano essere differenti i talenti degli artisti di un medesimo paese e fra loro contemporanei. *Nullo unquam tempore desiderati sunt periti atque imperiti artifices*, disse il Muratori, parlando delle differenze che si incontrano nei caratteri delle iscrizioni antiche, sebbene della medesima epoca; ed il dotto autore dell'opera intitolata: *Atti e monumenti dei fratelli Arvali*, appoggia quella osservazione con altre simili, nel *Proemio* di quel tesoro di erudizione, pag. XXXVI. A più forte ragione adunque vi devono essere delle differenze fra lo stile degli artisti della capitale di un regno, capoluogo di scuola, e quello degli artisti, i quali abitano nelle province e vi formano delle scuole che si possono chiamare secondarie (*).

(*) Si possono classificare fra queste opere, che io suppongo appartenere a scuole secondarie, i manuscritti in lingue ed in caratteri di un uso poco comune e particolari solamente ad alcune contrade. Tale è il manuscritto, in lingua siriaca, scritto dal calligrafo Rabula, e di cui vedemmo le pitture sulla tav. XXVII. Forse quel calligrafo fu anche l'autore delle pitture. Ciò che mi autorizzerebbe di più a crederlo, ed a pensare che fuvvi una scuola nel paese in cui è stato eseguito quel manuscritto, è una notizia che trovai alla pag. 18 del Catalogo dei manuscritti orientali della Biblioteca Medici, a Firenze, compilato dal padre Assemani.

Isaiæ, quem monasterii sancti Joannis Cuzbandu in Cypri insula, Petrus Maronitarum patriarcha, Antiochenus, anno 1121, abbatem constituit, summam in scribendo et minio picturando excellentiam laudat Steph. Aldoensis in suis Annalibus Maroniticis; quod sane probat ex codice homeliarum sancti Jacobi Sarugensis, ab eodem Isaia, caractere caldaico, Estranghelo

Bisogna pure tener conto di altre differenze, le quali derivano dal soggetto, dal genere di lavoro ed anche dagli istrumenti.

Il difetto di correzione nel disegno, e la mancanza di verità o d'accordo nel colorito, colpiscono nel primo aspetto, quando trattasi di figure di una proporzione ordinaria; ma se le proporzioni sono più piccole, in allora è molto più facile, che si facciano perdonare i loro errori, e che possano piacere alla vista, effetto pienamente materiale, dal quale possiamo a mala pena difenderci.

Ed è per avere trascurate queste osservazioni e molte altre, che si potrebbero aggiugnere, che nell'esame dei monumenti dell'Arte, alcune persone le quali non seppero renderseli famigliari coll'osservazione e nemmeno colla pratica, caddero in falsi giudizj ed in esagerate critiche.

Abbiamo già fatto diverse osservazioni del medesimo genere sullo stile e sul meccanismo delle medaglie nella Storia della decadenza della *Scultura* (Testo, tav. XLVIII).

Quanto a ciò che concerne la pittura dei manuscritti, le quattro seguenti tavole, rappresentanti miniature del secolo XI e XII, sono destinate ad offrire nuovi esempj delle differenze che presentano le produzioni di uno stesso tempo.

Le pitture incise sulla tavola XLVIII, copiate da un manuscritto, che tratta di chirurgia, hanno ancora qualche cosa di grandioso nell'insieme delle teste, i contorni però mancano affatto di correzione: le forme non sono indicate da alcun dettaglio. L'ignoranza apparisce ancora più nelle figure intiere: se ne potrà dar giudizio sui calchi da noi fatti sugli originali.

Se avvi qualche verità nella immagine dell'infelice sottoposto ad una operazione dolorosa, l'espressione sua però è assai grossolana. Le figure delle

exarato, in archiviis monasterii Kannubiensis optime conservato.

Ecco un religioso in Siria, calligrafo e pittore nello stesso tempo.

Si conoscono molti manuscritti in lingua araba, ornati di pitture, i quali sembrano eseguiti intieramente dalla mano dei calligrafi. Assemani ne ha citati diversi, alla pag. 72, cioè:

Evangelium Infantiæ D. N. J. C., *arabicum imaginibus variis, Christi prodigia repræsentantibus ornatum.*

Opus idem *arabice impressum, cum versione latina Henrici Sikii, et græce cum latina versione D. Cotelerii, cui auctor inscribitur Thomas quidam, ut videre est apud Clar. Calmet, in* Dissertatione de Evangeliis apochryphis.

Codex in 8.°, *bombycinus, arabice litteris et sermone, exaratus ab Isaac, filio Abulpharagii ben Medici, præsbyteri in urbe Mardin, anno græcorum millesimo sexcentesimo decimo (Christi 1299) uti in fine legitur.*

Potrei indicare come produzioni delle scuole locali, secondarie, dell'Italia, e fors'anche come opere di calligrafi, il *Pontificale manuscritto della chiesa di Capua,* di cui ho pubblicato alcune miniature sulle tavole XXXVII e XXXVIII, la Cronaca del monastero di san Vincenzo, sul Voltorno, le di cui miniature sono sulla tavola LXIX, ed un'altra *Cronaca Bulgara,* scritta in lingua e caratteri rutenici, o greco-moscoviti, le di cui pitture occupano la tavola LXI.

donne, il di cui pudore è allarmato, non eccitano l'interesse che il pittore avrebbe potuto produrre con una simile situazione, e che avrebbe potuto inspirare con forme meno dispiacevoli e rozze.

Tav. XLIX. Discorso di sant'Ephrem: omelie di san Gregorio Nazianz.: macchine militari, mss. greci. XI secolo.

Le figure di sant'Ephrem e san Gregorio Nazianzeno, che sedute scrivono sulle loro ginocchia, tav. XLIX, non presentano più nella fisonomia la gravità, nel contegno e nelle vesti la dignità da noi osservata in altre figure dei Padri Greci. La maniera è quella che noi distingueremo in un altro luogo colla espressione di *tratteggiare*, dipingere cioè ed unire le tinte a forza di tratti (tav. CVI).

Le attitudini delle figure dei marrajuoli e dei soldati rappresentati nella parte inferiore della presente tavola, copiate da un manuscritto relativo agli esercizj militari, hanno senza dubbio una certa verità: ma sono però mal disegnate, mal dipinte e senza alcuna digradazione. Appena nella esecuzione le carni diversificano dagli abiti e dagli istromenti: si può supporre che i contorni furono fatti da un pittore e le parti intermedie vennero riempite da un calligrafo.

La data di questi manuscritti li colloca in principio del secolo XI, come anche l'altro che tratta delle operazioni di chirurgia.

Tav. L e LI. Sermoni per le feste della Beata Vergine, ms. greco. XII secolo.

Le pitture delle tavole L e LI sembrano appartenere al XII od alla fine dell'XI secolo: furono esse copiate da un bel manuscritto, che contiene alcuni sermoni, ovvero discorsi in lode della Madre di Dio.

La seconda delle succitate tavole, la LI, presenta un intiero quadro calcato sull'originale, il di cui fondo è in oro: vedonsi pure sulla medesima tavola molte figure con un grande ornato, copiate da diverse pagine.

La prima tavola, cioè la L, contiene dodici quadri, ridotti alla metà circa della loro grandezza originale. La moltiplicità degli oggetti ammassati senza aver riguardo all'unità dei luoghi, dei tempi ed anche dei fatti, rende oscurissime le composizioni. Scambievolmente storiche od allegoriche, le invenzioni del pittore, relative alla missione della Beata Vergine, alla sua nascita ed a diverse azioni della sua vita, sono frammischiate le une colle altre, non tenendo in alcun conto le differenti epoche, cui quelle si riferiscono.

Uno dei quadri rappresenta una graziosa veduta del giardino di Eden, una conversazione dei nostri primi genitori, ed i sacrifizj di Abele, Caino ed Abramo. Altre pitture ricordano le diverse salutazioni angeliche, ed il ritorno di Gabriele alle celesti regioni, per dar conto della sua missione.

Talvolta il soggetto di un quadro è diviso in due parti: talvolta pure due soggetti diversi sono dipinti l'uno accanto all'altro, senza il menomo segno di separazione. Questo genere di errori si moltiplicava sempre più, a misura che la decadenza faceva novelli progressi.

Ma, malgrado siffatti errori, i quadri pubblicati su queste due tavole sono superiori, quanto alla esecuzione, a quelli delle tavole XLVIII e XLIX, benchè posteriori quasi di un secolo a quest'ultimi. Tale spezie di merito, che alletta l'occhio, non deriva già da una reale correzione nel disegno, ma bensì dalla leggierezza dei contorni. I colori usati grossolanamente, non corrispondono a quella leggierezza: trovasi però nella incisione, la quale è eseguita con una finissima punta.

Ho pubblicato questi monumenti come esempj di quella ingannatrice perfezione: serviranno d'appoggio alle riflessioni, con cui ho incominciato il presente articolo.

Tav. LII. Miniature copiate dalle opere di san Giovanni Climaco, manuscritto greco. Dall' XI al XII secolo.

Trovo questo carattere più sensibile ancora sulla tavola LII, contenente alcune miniature di un manuscritto delle opere di san Giovanni Climaco, posteriore al precedente, ed eseguito nel secolo XII circa.

Le piccole figure di questi quadri, calcate sugli originali, sono, come ben vedesi, di una proporzione assai minore di quelle della tavola LI. I contorni sono più leggieri; i movimenti, sebbene un poco stravaganti, conservano qualche verità: hanno altresì delle grazie ed il colore non manca di vivacità. In somma è questo un lavoro assai minutamente eseguito e che merita a buon diritto il nome di miniatura.

La punta dell'incisore procurò di conservarne il carattere e la finezza; ed, abbenchè il disegno non abbia nulla di dotto, abbenchè non si distingua alcuna articolazione sotto le pieghe delle vesti, abbenchè non si vegga alcun muscolo, provasi però qualche piacere osservando la disinvoltura e la facilità con cui venne eseguito questo lavoro.

La leggierezza del disegno spiega l'effetto che quest'opera produce sul nostro spirito, ci dà la ragione della buona riuscita anche nell'incisione. Un tal merito, che appartiene ad una sola parte del lavoro, ci induce in errore sul tutto; e si crederebbe di dovere attribuire questa pittura ad un'epoca molto anteriore alle precedenti, mentre sarebbero queste realmente posteriori, giusta l'indicazione dataci dal carattere della scrittura e conformemente alla prova che risulta dalla età, nella quale viveva l'autore del manuscritto.

San Giovanni Climaco ha per oggetto nella sua opera l'istruzione e l'incoraggiamento delle persone che si consacrano ad una vita ascetica. Raccomanda loro la fuga da ogni vizio, la pratica di tutte le virtù, l'uso delle mortificazioni le più austere: ciascun atto di divozione o di pietà forma nella sua mistica concezione un gradino di una scala che conduce al cielo.

Il pittore, di una immaginazione orientale, non meno ardente di quella del santo, concordò seco lui perfettamente, con una moltitudine di immagini e di simboli stravaganti. Se ne riconoscerà una parte, se si esaminino le incisioni senza obbliare l'intenzione dell'autore e ricordandosi il titolo della sua opera: *Tractatus Climax, scilicet scala nuncupatus.* Quelle invenzioni pittoresche, confrontate col testo, presentano delle singolarità, le quali non sono affatto prive d'interesse.

Considerando ora la Scuola Italiana nel medesimo spazio di tempo, cioè nei secoli XI e XII, e, se noi ne facciamo un confronto colla Scuola Greca, ci persuaderemo che quella fu sempre meno fortunata.

Tav. LIII, LIV, LV, LVI. Miniature di diversi *Exultet*, manuscr. XI e XII sec.

In ciascun periodo, tanto nelle Arti, quanto nelle Lettere, viene trascelto qualche soggetto di predilezione, sul quale si esercitano tutti gli scrittori e tutti gli artisti, con maggiore o minore convenienza e verità.

Trovai uno di siffatti soggetti, su cui molti pittori e calligrafi italiani esercitarono la loro immaginazione nei secoli X e XI e fors'anche nel XII. Vedrassi, dagli esempj qui pubblicati, come molti di quegli artisti, occupandosi quasi contemporaneamente del medesimo soggetto, lo trattarono singolarmente alla loro maniera, tanto nelle stesse, quanto nelle diverse parti: la qual cosa può somministrare un' idea del gusto del momento, se però il vocabolo gusto è in questo caso il termine proprio.

L' inno che si canta nel sabbato santo, per la benedizione del cero pasquale, l'*Exultet*, è il soggetto di tante pitture.

Il manuscritto, del quale voglio qui parlare, consiste in fogli di pergamena molto stretti, uniti o piuttosto cuciti l'uno a capo dell'altro con strette liste egualmente di pergamena, come puossi vedere nella parte inferiore della tav. LIV; e tutti insieme formavano un grosso volume, cioè un rotolo.

Le immagini su quel manuscritto sono dipinte in un senso contrario a quello, in cui le parole furono scritte. Il diacono, mentre cantava l'inno, svolgeva il lungo manuscritto, dall'alto dell'ambone, o del pulpito, di maniera che la vista della pittura spiegava al popolo il significato delle parole, che

sentiva pronunziare, mentre le parole stesse presentavansi agli occhi del diacono nella loro naturale posizione. Questa facilità di rendere sensibile il significato dei testi e dei discorsi religiosi, è uno dei vantaggi che san Gregorio attribuisce alle pitture sacre (*); quest'uso medesimo però serve a provare che, se l'Arte andava allora eccessivamente deteriorando, non bisogna accagionarne gli artisti soli, ma bensì collocare fra le cause principali di quel deterioramento, l'ignoranza in cui era il popolo stesso caduto; era questa tale, che per fargli comprendere le cose destinate alla sua istruzione, o per spiegargli gli oggetti religiosi, scopo della sua pietà, i ministri della Chiesa trovavansi in necessità di soccorrere alla sua intelligenza col duplice mezzo della scrittura e della pittura.

La tavola LIII presenta un *Exultet* manuscritto, della mia raccolta particolare. È inciso tutto con grande esattezza non solamente per le immagini; ma altresì per la disposizione ora diretta, ora a rovescio, delle parole. Nell'incisione fu diviso in quattro colonne, l'ordine delle quali è distinto colle lettere dell'alfabeto.

La prima colonna, marcata A, dopo le prime parole dell'inno *Exultet jam angelica turba cœlorum*, scritte nella direzione ordinaria, presenta una serie di quadri rovesciati, N.° 1, più o meno adatti alle parole che seguono: *Pro tanti regis victoria tuba insonet*, ecc.

In fatti, da una parte vedesi Gesù Cristo accompagnato da due angioli, sortendo vittorioso dall'inferno; e dall'altra una figura con tutti gli attributi reali, coronata da due angioli, in mezzo ai cherubini e ad altri spiriti celesti, dei quali uno suona la tromba.

Dopo le parole, *Gaudeat et se tantis tellus irradiata fulgoribus*, il N.° 2 presenta, dissopra della figura di Cristo, l'emblema della terra. È una donna colla testa radiata la quale da una parte allatta un cervo e dall'altra una giovenca: imitazione lontana sì, ma molto espressiva del simbolo della natura, venerato anticamente ad Efeso. Con una mano quella donna tiene

(*) Se non m'inganno fu san Gregorio Nazianzeno, che disse: *Nam quod legentibus scriptura, hoc idiotis cernentibus præstat pictura; quia in ipsa ignorantes vident quid sequi debeant, in ipsa legunt qui litteras nesciunt.* Quindi ne conseguiva che la composizione dei quadri doveva essere della maggiore semplicità, affinchè i soggetti fossero facilmente distinti dal popolo.

Il conte di Caylus (tom. XXV delle Memorie della Accademia delle Iscrizioni e Belle Lettere, pag. 182) sospetta, e forse assai verisimilmente, che i quadri con cui, giusta la testimonianza di Plinio, Calade si rese celebre, *in comicis tabellis*, erano pitture che si esponevano alla porta dei teatri, collo scopo medesimo di queste, cioè per far conoscere l'argomento delle commedie, uso praticato ancora a' nostri giorni da molti commedianti.

un cornucopia e coll' altra sembra volere allontanare una figura seduta in attitudine di tristezza. Il pittore, per essere compreso meglio, scrisse vicino alla figura della terra la parola *Tellus* e presso l' altra figura la parola *Caligo*.

La figura di Gesù Cristo collocata superiormente, posa i piedi sopra un globo: *Scabellum pedum tuorum*: immagine questa ancora più grande di quella del Dio di Omero.

La colonna B contiene, sotto il N.° 3, un quadro, che non può dirsi mal composto. Rappresenta il capo dei leviti che tiene in mano il libro degli Evangelj. Siede egli in trono, circondato di spiriti celesti e di ministri dell' altare di diversi ordini. Sembra parlare ai fedeli: *Astantibus vobis, fratres carissimi*; e tutti onorano il santo libro colle incensazioni e coi cantici: tutti prendono parte alle preghiere, rispondendo ai versetti scritti nella gran lettera ornata: *Vere quia dignum et justum est.*

Il N.° 4, con cui termina questa colonna, esprime un pensiero simile applicato al cero pasquale.

La colonna C contiene, N.° 5, un quadro rappresentante Gesù Cristo vittorioso dell' inferno, *Christus ab inferis victor*, sotto l' immagine di un re circondato dal suo popolo ed in atto di indirizzare le sue preghiere al cielo. Superiormente vedesi un edifizio, che sembra una chiesa personificata da una figura di donna vestita, seduta sul tetto e circondata da un gran numero di candele accese: *Illuminabitur et nox, illuminatio mea.*

Credesi, che anche il N.° 6 sia relativo alla cerimonia della benedizione del cero pasquale per la ragione che in quel quadro vedonsi tre figure in atteggiamento di benedire. Il N.° 7 non lascia alcun dubbio: rappresenta il momento in cui accendesi il cero pasquale. Il N.° 8 risguarda il compimento della cerimonia, la quale termina coll' incensamento e coll' obblazione: *Suscipe, sancte Pater.* Il quadro N.° 9 risguarda le parole, *De operibus apum*: quello sotto il N.° 10 rappresenta il Salvatore, che sorte dal limbo, come lo descrisse Dante:

> Quando ci vidi venir un possente
> Con segno di vittoria incoronato.
> Trasseci l' ombra del primo parente.
>
> (*Inferno*, IV, 53, 54, 55).

Il N.° 11, finalmente, rappresenta il calligrafo, o fors' anche l' autore delle pitture, sacerdote, chiamato Giovanni, nell' atto di deporre il suo lavoro, in figura di rotolo, ai piedi di san Pietro, il quale era verisimilmente il

patrono titolare della chiesa, o del monastero, al di cui uso fu destinato quel manuscritto.

La scrittura di quest'ultimo quadro è di un carattere più grande di quello del restante del manuscritto e quasi simile a quello del primo quadro, la qual cosa mi fa dubitare che ambedue quei pezzi possano avere appartenuto ad un altro manuscritto, e che siano stati poscia adattati a questo, per supplire alla mancanza cagionata dal tempo o dalla negligenza dei proprietarj.

Una truppa di soldati dipinta superiormente al quadro N.° 11, sembra rappresentare la milizia di Benevento. Se ne trova menzione sul dorso del manuscritto, in una nota la quale può far fissare l'età del lavoro nell' XI secolo.

La tavola LIV rappresenta il quadro, sotto il N.° 8, della colonna C, calcato sull'originale e quindi della medesima grandezza. Vedendolo in questa proporzione è più facile di distinguerne lo stile. Vi furono aggiunte alcune righe dell'*Exultet*, calcate anch' esse con tutta la cura: sono queste accompagnate da note musicali, su cui cantavansi le parole. La disposizione è come sul manuscritto, cioè la scrittura a rovescio della pittura.

Per rendere tutti questi oggetti più sensibili ho fatto incidere sulla tavola LV uno dei quadri, di un manuscritto della Biblioteca Barberini, il di cui argomento fu pure ricavato dall'inno *Exultet*. Questo manuscritto è senza dubbio della medesima età del precedente. La pittura rappresenta il luogo della scena e tutto l'apparecchio della cerimonia. Il diacono, in dalmatica e distinto colla parola *levita*, è rappresentato in un ambone o pulpito, dell' antica forma usata nelle prime chiese. Quivi chiaramente apparisce il modo con cui dovette mostrare le immagini agli astanti, tenendo in mano il manuscritto. Vedesi altresì che egli fissa l'attenzione dei fedeli sopra un versetto dell' inno e che sta loro mostrandolo dopo di avere voltato il rotolo, mentre un altro ministro offre incenso, sia alle immagini, sia alle sante parole; ed infatti leggonsi le parole: *In hujus igitur noctis gratia, suscipe, sancte Pater, incensi hujus sacrificium, etc.*

Questo manuscritto, mal conservato ed incompleto, contiene altri oggetti interessanti. Le parole della preghiera sono seguite da una prosa, ossia da un commentario sulle pitture, in un idioma particolare, il quale, per la ingenuità delle espressioni, è certamente assai singolare.

Ho detto che l'*Exultet* esercitò molti artisti dell'epoea di cui parliamo. Se ne conoscono varj manuscritti, più o meno completi, particolarmente nel regno di Napoli, ed alcuni anche in lingua greca. La biblioteca della Minerva, a Roma, possiede alcuni frammenti di un'opera di questo genere, composta in latino.

La tavola LVI ne presenta nella sua parte principale, N.° 1, un'immagine fedele, per la pittura, per le forme della scrittura, per gli ornamenti e per le note musicali; il tutto della eguale grandezza dei fogli del manuscritto.

Il N.° 6 di questa tavola è una pittura copiata da un manuscritto del X secolo: rappresenta san Gregorio il quale, per ispirazione divina, compone il canto della Chiesa, applicato all'*Exultet*, che porta ancora il suo nome, e lo detta ad uno scriba. L'abbate, principe dell'abbazia di san Biagio, in Germania, nella Selva Nera, collocò questa pittura in principio del suo trattato *De cantu et musica sacra*.

I diversi manuscritti dell'*Exultet* hanno altresì nel testo molte varianti, la spiegazione delle quali appartiene ai liturgisti. Ne faccio qui l'osservazione solamente perchè hanno quelle varianti medesime dato occasione ad alcune composizioni pittoresche, le quali non corrispondono colla sostanza del testo. Tale è il N.° 2, rappresentante un'annunziazione. È copiato da un altro *Exultet* manuscritto, conservato nella cattedrale di Pisa, e pubblicato nel *Theatrum Basilicæ Pisanæ*. Alcune pitture, di cui va ornato, provano che questo genere di decorazione non ha spesse volte relazione alcuna col testo. Altre sono rimarcabili per la singolarità delle invenzioni. Tale è quella del N.° 4, copiata dal manuscritto Barberini: vedesi la figura allegorica della terra, che allatta una giovenca ed un serpente, locchè significa apparentemente, supponendo nel pittore qualche poco di filosofia, che nudrisce essa il buono ed il cattivo.

Il N.° 3 fu scelto fra le pitture di un altro manuscritto dell'*Exultet*, che trovasi nella Biblioteca Vaticana. Queste pitture, eseguite con maggior diligenza delle altre cui le ho riunite, sono di uno stile forse superiore a quelle dell'età in cui le ho collocate. Queste circostanze ed il cattivo stato dei frammenti, che ancora sussistono, non mi hanno permesso di pubblicarle per intiero. L'argomento di quella al N.° 3 è una assemblea del popolo, tenuta sotto un portico, od una parte di una chiesa, la di cui architettura è piuttosto nobile.

Il N.° 5 è relativo alle parole *O felix culpa*, dell'*Exultet*. L'immagine del primo atto importante della vita di Adamo e di Eva, sì soventemente ripetuto nelle pitture sacre di tutte le età, vedesi riprodotto con alcune particolarità molto espressive, avuto riguardo alla maniera del tempo, e le quali non appariranno affatto prive di grazia.

Il serpente, la di cui coda è attortigliata intorno alle gambe di Eva, presenta a questa colla perfida sua bocca un pomo; Eva lo riceve colla destra mano, mentre colla sinistra avvicina alla bocca del suo sposo un altro pomo: Adamo lo accetta, e sostiene, con una compiacenza che esprime la seduzione e l'amore, il braccio che gli dà la morte.

Il N.° 7 è un esempio della singolarità delle parole del testo. L'argomento è uno di quelli che inspirano sempre idee ilari e piacevoli ai poeti ed ai pittori. Rappresenta le api ed alcuni coltivatori; e, per un singolare azzardo, questo manuscritto appartiene alla biblioteca del pontefice Urbano VIII, Barberini, che ha le api nello stemma della sua famiglia. Alle parole, che risguardano la cera nella maggior parte dei manuscritti, *Quam apis mater eduxit*, furono aggiunte le seguenti: *O vere mirabilis apis, cujus ne sexum masculi violant, fetus non quassant, nec filii destituunt castitatem, sicut sancta concepit Virgo Maria: Virgo peperit, et Virgo permansit.*

La composizione di questa pittura è piacevole: le api volano qua e là pel campo: gli alveari sono dipinti colla freschezza dei bei versi di Virgilio e di Delille (*). Tutti questi oggetti sono imitati con molta fedeltà e con una grazia, che non sembrava promettere il secolo in cui fu eseguita questa pittura: per essere giusti, ne abbiamo fatta l'osservazione (**).

(*) *Hæc circum casiæ virides, et olentia late*
Serpylla, et graviter spirantis copia thymbræ
Floreat.

Près de là que le thym, leur aliment cheri,
Le muguet parfumé, le serpolet fleuri,
S'élèvent en bouquet.

Nella composizione appare altresì il desiderio di imitare i segnenti quadri di Virgilio:

. . . . . *Corticibus . . ., suta cavatis*
. . . . *alvearia* . . .
Hinc, ubi jam emissum caveis ad sidera cœli
Nare per æstatem liquidam suspexeris agmen,
Obscuramque trahi vento mirabere nubem,
Contemplator.

Comme un nuage épais dans les airs se répandent,
Et sur l'arbre voisin en grappe se suspendent.

(**) Mi trovo in dovere di rendere avvisati i miei lettori, che parte delle citazioni latine, pubblicate da me sul presente soggetto, furono copiate da una dissertazione che l'abbate Gavantoni, di Ravenna, prefetto della Biblioteca Barberini, scrisse relativamente a questo manuscritto, e che ebbe la gentilezza di comunicarmi. Quella dissertazione meriterebbe di essere pubblicata: l'autore mostrò in essa la molta sua erudizione nelle materie ecclesiastiche, e le più estese cognizioni in letteratura.

Il N.° 8, copiato dal manuscritto della Minerva, corrispondente pel soggetto al N.° 8, della colonna C della tavola LIII, rappresenta la cerimonia dell'oblazione del cero pasquale, fatta però con maggiore solennità.

Dopo di avere parlato della invenzione e della disposizione in tutte queste pitture, composte sopra argomenti quasi simili, e verso il medesimo tempo, mi restano poche cose a dire sul disegno, giacchè l'esattezza scrupolosa colla quale i calchi fatti sugli originali furono incisi sulle tavole LIV, LV e LVI, presenta a ciascuno la facilità di confrontare queste pitture colle precedenti e con quelle che seguono, e di misurare il sempre crescente deterioramento dell'Arte.

Le teste, senza carattere, sono di una goffa semplicità, mancante intieramente di espressione oppure degenerante in una vera caricatura. Così dicasi della positura delle figure, le quali sono malamente insieme aggruppate e quasi deformi.

I piedi, le mani, i diti, le sole parti che siano nude, non presentano alcuna articolazione; le loro proporzioni sono false. Una linea rossa segna i contorni, ed un punto nero marca gli occhi. Se avvi qualche differenza di merito fra queste pitture, essa è in favore di quelle del Vaticano e della Minerva, nelle quali il pennello appare meno rozzo e stentato.

Le vesti sembrano partecipare, meno assai del disegno del nudo, della eccessiva imperizia degli artisti e della ignoranza del tempo. Questo vantaggio deriva dalla abitudine di dipingere soggetti ecclesiastici, e dalla necessità di dare alle vesti dei ministri della religione l'ampiezza e la dignità che conservarono esse costantemente. Ma le pieghe, sebbene ben disposte, sono distinte, come le estremità, con sole linee rette e di un solo colore e quelle linee sono per lo più nere.

Dopo il fin qui detto facilmente persuaderassi che l'insieme del colorito non è migliore di quello delle vesti. Ciascun colore, intiero, senz'impasto, senza degradazione, non produce altro effetto fuorchè quello di rappresentare la tinta locale e secca degli oggetti. Finalmente è un'insipida coloritura eseguita grettamente sopra linee o tratti indecisi più o meno larghi. Le carnagioni sono biancastre: solamente si vede qualche tinta rossa o turchina nei contorni. Semplici tratteggi formano i capegli, i quali sono disposti a ciocche affatto uniformi.

Malgrado questo infelice stato della Pittura, non siamo però ancora giunti all'ultimo grado della sua decadenza: diventa essa molto più sensibile nelle produzioni del secolo XII.

Tav. LVII. Soggetti della vita di G. C., copiati da un ms. greco della Biblioteca Vaticana. XII secolo.

Le pitture greche della tavola LVII, il di cui soggetto principale è la passione di Gesù Cristo, partecipano alquanto della sveltezza delle forme, che noi abbiamo osservato nei monumenti dell' XI secolo; ma i difetti della composizione e gli errori del disegno, affatto secco e che va sempre più deteriorando, mi persuadono di attribuire questo lavoro al XII secolo.

Basterà considerare con qualche attenzione il quadro della trasfigurazione, e le forme nude del Cristo in croce, o messo nella tomba, per giudicare delle perdite fatte dall'Arte in quelle due parti fondamentali. Il colorito solo conserva ancora qualche cosa di piacevole: i colori sono diligentemente applicati sopra un fondo d'oro brunito. Il pennello può ancora dirsi pastoso nelle carnagioni; ma è affatto secco nelle vesti che sono meschinissime. Sembra che lo splendore dell'oro abbia avuto maggiori attrattive per l'artista, che non la degradazione dei colori, dei quali i dominanti sono il rosso, il giallo, il violetto ed il celeste. I contorni delle piccole figure vedonsi il più delle volte fatti con linee nere. Nessuna prospettiva nei piani e nessuna pure nei gruppi di figure. Varj ornamenti a fogliami, moltiplicati con profusione, formano le cornici dei quadri. Il numero delle figure, degli uccelli e degli animali, collocati nei margini, è infinito e senza alcun motivo.

La decadenza insomma avanza rapidamente.

Tav. LVIII. Panoplia, ms. greco della Biblioteca Vaticana. XII secolo.

Noi ci persuaderemo subito di questo fatto, osservando le composizioni ed il disegno delle tavole LVIII e LIX, le quali sono presso a poco del medesimo tempo, cioè dei primi anni del XII secolo.

Il primo quadro, col titolo di *Panoplia*, od *armadura compita*, contiene la difesa dei dogmi ortodossi contro le eresie che alcuni spiriti traviati credevano di potere attignere negli scritti dei santi Padri. La Pittura, per conseguenza, ha rappresentato quei santi dottori riuniti, in atto di offrire le loro opere all'imperatore Alessio. Avvi qualche varietà nelle teste: inspirano esse in generale della venerazione; ma l'attitudine è senza espressione e di una estrema monotonia. Quello dell'imperatore, che fu dipinta due volte, è egualmente insignificante. In una di queste immagini, N.° 2, accetta egli i libri che i santi Padri gli presentano; nell'altra, N.° 3, offre egli medesimo a

Gesù Cristo la raccolta composta per suo ordine e ne riceve la benedizione in ricompensa della sua pietà.

La meschinità del vestito di quel principe, accresciuta dalla ricchezza e dalla sovrabbondanza degli ornamenti, lo rende ancor peggiore delle rozze vesti pontificali dei Padri. La figura del Cristo, meglio vestita, presenta altresì un' attitudine più nobile: manca però di quella espressione di bontà che deve sempre caratterizzarla.

Tav. LIX. Miniature di un Evangeliario greco della Bibliot. Vaticana. XII secolo.

La tavola LIX contiene un numero maggiore di composizioni. Vedrassi che l'autore non mancava nè d'immaginazione, nè di fecondità: non sapeva però soggettare le sue idee alle prime regole dell'Arte; viola egli quelle regole continuamente con una spiacevole riunione di azioni, di tempi e di luoghi, che non hanno fra di loro alcun rapporto, e con forme comunissime ed anche barbare.

Gli Egiziani davano talvolta all'Ente Supremo i segni dei due sessi, apparentemente come un simbolo della sua onnipotenza: i pittori della età della decadenza al contrario, più rispettosi, ovvero dotati di una immaginazione meno poetica, non ne diedero alcuno al Cristo, quando lo hanno rappresentato, come sulla tavola LIX, ricevendo il battesimo, affatto nudo.

Il quadro della nascita di san Giovanni Battista contiene tutte le circostanze relative a questa parte della storia del Precursore, sebbene appartengano a tempi diversi: trovansi esse tutte separate e sparse nel campo del quadro; ed il suo battesimo è altresì rappresentato con tutte le particolarità storiche, di cui abbiamo fatto menzione nelle note della spiegazione della tavola LXIII dell'*Architettura*.

La resurrezione del Salvatore venne espressa per mezzo degli avvenimenti che ne furono la conseguenza, piuttosto che col fatto medesimo, come nella composizione N.° 6 di questa tavola.

Rincresce il vedere che un pensiero ingegnoso sia espresso con una composizione piena di errori, nel quadro N.° 1, che rappresenta Gesù Cristo in atto di far passare nell'anima di due principi, colla imposizione delle mani, le virtù le più proprie a fare amare i sovrani, la giustizia cioè e la clemenza. Queste due virtù sono personificate e collocate a' di lui fianchi. I due principi sono l'imperatore Giovanni II Comneno, e suo figlio Alessio.

Il padre meritò per la sua pietà, e per il suo gusto per le scienze, l'omaggio, che gli rendono qui le lettere, la calligrafia e la pittura. Ella è

cosa spiacevole il vedere che la cura con cui quell'imperatore favorì la cultura di questi preziosi rami delle cognizioni umane, non abbia potuto ritardarne la decadenza. Fu anzi al contrario, perchè s'accrebbe al suo tempo e particolarmente nella Pittura.

Potrassi ognuno convincersene con tutta facilità gettando gli occhi sulle tavole LX e LXI. Rappresentano varie pitture copiate da manuscritti del XIII secolo.

Tav. LX. Raccolta di passi dei Padri greci, sul libro di Giobbe; manuscr. greco. XIII sec.

I quadri della tavola LX hanno per oggetto di mettere in azione tutte le disgrazie di Giobbe, e di rappresentare tutti i dolori da quel santo patriarca sofferti.

Il pittore fu ben al dissotto del genio, che dettò il bel poema in cui è raccontata questa storia. Il Dio del cielo ed il tiranno dell'inferno colpiscono un infelice mortale con tutti i mali, che possono opprimere l'anima ed il corpo; la morte gli rapisce i suoi dieci figli, la più cara delle sue proprietà; la loro madre lo oltraggia; i suoi migliori amici gli fanno ingiuria coi loro sospetti; il suo corpo è in una sola piaga ed il suo letto è un letamajo: egli ha tutto perduto e nondimeno non si lagna ancora: Dio me l'aveva dato, dice egli, Dio me l'ha tolto: *Dominus dedit, Dominus abstulit.* La sua anima rimane tranquilla. Qual altro soggetto potrebbe somministrare al pennello più toccanti e più nobili scene! Eppure nessuna chiarezza, nessun interesse; il pittore volle rappresentare i sensi di ciascun versetto, e non ha mai espresso il sentimento; le forme altresì sono difettose ed anche ridicole.

Che si considerino le incisioni fatte con disegni calcati sugli originali: che si osservi particolarmente il quadro che rappresenta varj cavalli e diversi combattimenti: vedesi qui quel superbo corsiero, di cui Giobbe disse: *Gloria narium ejus terror*; immagine che ammirasi anche in Omero, e che i moderni tentarono di imitare senza però eguagliare quegli antichi originali? Tutta questa composizione, sotto il N.° 4, ci palesa il colmo della ignoranza, nella nessuna unità del soggetto, nella confusione della disposizione, nella assoluta mancanza di prospettiva e di piani, e negli errori del disegno.

I colori, sempre mali adoperati, consistono in un acquerello senza corpo e senza effetto: non imitano essi nè le carni, nè le stoffe delle vesti, sotto di cui non apparisce che ben rozzamente la forma del corpo.

Invece di questi mezzi, che l'Arte non conosceva più, i pittori avevano ricorso allo splendore ed alla ricchezza dell'oro; con questo ricuoprivano abitualmente il campo del quadro. Quest'uso fu da noi già fatto avvertire più sopra e vedesi praticato eziandio nelle pitture che abbiamo sott' occhio.

È una spezie di fatalità attaccata al libro di Giobbe, che tutte le pitture dei manuscritti greci di un' opera tanto poetica, ne abbiano sfigurato le scene le più interessanti. Potrei citare molti manuscritti della Biblioteca Vaticana, della parte detta Palatina, sotto i N.i 353, 363, 230 del XII e del XIII secolo, ed anche il N.° 749, che sembra anteriore. Tutte le miniature, di cui vanno adornati quei manuscritti, sono del più cattivo gusto. Quelle di due manuscritti della biblioteca di Francia, del XIII e del XIV secolo, citati nel tomo secondo del Catalogo, non sono certamente migliori.

Tav. LXI. Cronaca Bulgara, ms. rutenico, o greco-moscovita, della Bibliot. Vaticana.] XIII o XIV secolo.

Se l'Arte erasi degradata a questo punto nei manuscritti greci destinati all'uso della nazione greca, ed eseguiti nelle principali città dell'impero di Costantinopoli, non deve recare meraviglia che fosse decaduta maggiormente presso i popoli confinanti con nazioni barbare, ovvero barbari essi medesimi. Tali furono i Bulgari stabiliti sulle rive del Danubio e le di cui armate inquietarono sì soventemente gli imperatori d'Oriente.

La tavola LXI presenta alcune pitture, le quali servono di spiegazione ad una cronaca universale ovvero esprimono alcuni fatti particolari di quel popolo. Trovansi quelle pitture in un manuscritto della Biblioteca Vaticana, scritto in lingua ed in caratteri rutenici.

Sebbene quest'opera appartenga verosimilmente alla metà del XIV secolo; pure la composizione ed il disegno delle miniature sono estremamente corrotte.

Il quadro del primo foglio, N.° 3, col quale il pittore volle indicare il soggetto principale del libro e farne conoscere l'autore, è quasi simile ad una composizioue, che noi vedemmo sulla tavola LIX, N.° 1. Un Angelo incorona Giovanni Alessandro, re dei Bulgari distinto da una iscrizione. L'artista collocò presso quel monarca, e contro ogni convenienza, da una parte Gesù Cristo, e dall'altra Costantino Manasse, autore di quelli Annali. Manasse e Gesù Cristo tengono in mano ambedue un volume, e quasi direbbesi che Gesù Cristo medesimo è incaricato di scrivere la storia del principe.

Nel quadro principale, N.° 2, Gesù Cristo e la Beata Vergine ricevono nel soggiorno dei Beati un giovane bulgaro, chiamato Aser, figlio di Giovanni

Alessandro. Gesù Cristo raccomanda quel giovane principe ad Abramo. Varj angioli, santi e fanciulli, compongono la corte celeste. Molti alberi sono dipinti nel fondo del quadro.

Il movimento e le attitudini dei guerrieri che sollevano Giosuè sopra uno scudo, N.° 8, sarebbero ciò, che potrebbesi immaginare di più informe e di più ridicolo, se la medesima tavola non ci presentasse, sotto il N.° 1, il Cristo in croce, con ai lati la Beata Vergine e san Giovanni, il di cui disegno non è meno scorretto e meno grossolano e secco.

Il colorito consiste in un contorno rosso o nero, duro e talvolta raddoppiato, affinchè acquisti una spezie di corpo, ed in tinte di cinabro puro per le carnagioni, di turchino o di giallo scuro per le vesti, usate senza mescolanza e fusione di chiaroscuro e senza degradazioni.

In totale, le pitture di questo manuscritto, inferiori anche a quelle del manuscritto di Giobbe, sembrami che possano appartenere ad alcuna delle scuole, che ho chiamate secondarie.

Il P. Montfaucon cita, alla pag. 491 della sua Paleografia, diverse pitture collocate in una chiesa di uno dei monasteri del monte Athos, abitato da monaci bulgari, che egli dice eseguite *Bulgarico more*: forse anche le miniature di questa Cronaca Bulgara sono l'opera di alcuni di quei religiosi calligrafi, i quali avrebbero vissuto nell'epoca in cui l'Arte era affatto priva di vere pitture. Che chessia però, noi possiamo considerarle, con quelle della tavola LX, come una produzione dell'Arte greca, giunta al massimo grado della sua decadenza.

Tav. LXII. Porzione della Bibbia; manuscritto greco del XIV sec. Apparenza di rinascimento. Fine della storia della miniat. in Grecia.

In fatto, vedesi subito, verso questo tempo, una leggiere apparenza di miglioramento: si trovano già alcuni lavori eseguiti da mani, che sono forse meno rozze. Ma, per una singolare fatalità, sembra che le opere di questo genere diventassero altresì più rare e per conseguenza anche meno frequenti le occasioni di far uso e di sviluppare quel rinascente gusto. Lo stato di decadenza, in cui giaceva l'Arte, aveva probabilmente diminuita l'affezione dei principi e dei prelati dell'Oriente per i manuscritti ornati di miniature. Il numero di quelli che sussistono, od almeno di quelli che ho potuto scuoprire, è assai minore che nella età precedente, ed è questa scarsezza medesima che mi riduce a non poter dare che un solo esempio di una pittura, in cui si possa distinguere quel ritorno verso il miglioramento di cui io parlo. Lo trovai in un manuscritto greco conservato nella Biblioteca del

Vaticano, sotto il N.° 746, e lo pubblico sulla tavola LXII. Contiene quel manuscritto i primi libri della Bibbia. Il carattere sembra del secolo XIV.

In mezzo a moltissime pitture, in cui l'Arte lascia ancora vedere tutta la sua corruzione, se ne trovano alcune, le quali non mancano di una certa cognizione del disegno, ed anche di qualche grazia: sono queste che io ho scelto.

Il passaggio del mar Rosso, N.° 4, che forma il quadro principale della presente tavola, offre qualche interesse, pel contrasto del trionfo degli Israeliti coll'annichilamento totale degli Egiziani, cui i primi sembrano essere sensibili. Avvi altresì della poesia nell' invenzione, particolarmente in quella delle figure collocate sulle nuvole ed anche nella donna, che seminuda sorte dal mare e precipita il Faraone in mezzo alle onde. Il P. Montfaucon, che trovò in un altro manuscritto una figura d'uomo nella medesima azione, lo chiama *Profundum*, ossia l'Abisso personificato.

Nella composizione di questo quadro in cui sono bene espressi il disordine e lo spavento degli Egiziani, il pittore ha fedelmente corrisposto al significato delle parole sacre: *Ægyptii ingressi sunt post eos, et omnis equitatus Pharaonis, currus ejus et equites per medium maris. Respiciens Dominus .... subvertit rotas curruum, ferebanturque in profundum; .... reversæque sunt aquæ et operuerunt currus et equites.*

Nel seguente quadro, N.° 5, le giovani donzelle danzanti hanno molta grazia e naturalezza. Il quadro che vien dopo, N.° 6, ha il merito di una espressione semplice e vera: rappresenta Giosuè che riceve gli ordini da Mosè. Il pittore, dando a quest' ultimo le forme della gioventù, ha verisimilmente pensato, che un uomo il quale legge nell'avvenire è sempre giovane. Alcune figure sono in una positura sufficientemente naturale. Qualche testa di vecchio non è senza nobiltà: il disegno presenta in generale una spezie di elevatezza; i contorni però sono ancora molto trascurati: le estremità sono secche e dure le pieghe delle vesti.

Il colorito, sebbene usato a tratteggi, è più leggiadro di quello delle pitture esaminate precedentemente: non è senza morbidezza e verità: il verde, l'azzurro, il rosso sono i colori dominanti.

Se dopo questi indizj, per deboli che siano, si può credere che, in principio del secolo XV, il gusto incominciava a rinascere presso i Greci, persuaderassi altresì che questi novelli progressi non potevano estendersi al

di là del momento fatale che produsse la distruzione dell'impero d'Oriente, colla presa di Costantinopoli.

È adunque con questo momento, che io terminerò la storia di questo ramo della Pittura ed anche quella dell'Arte intiera considerata nella Grecia. Abbandoniamo quell'infelice paese, ad esempio dei Greci occupati delle arti o delle lettere, i quali furono costretti, in questa ben triste epoca della storia, di cercarsi un rifugio in Italia. Ritorniamo a Roma per nuovamente esaminare le pitture dei manuscritti latini, all'epoca in cui gli abbiamo lasciati, cioè nel secolo XII. Noi vedremo in qual modo, dopo di avere continuato a decadere, questo ramo dell'Arte andò poco a poco migliorando nel secolo XIV, e come perfezionossi nel XV, nel medesimo tempo in cui andava risorgendo anche la Pittura in grande: e noi avremo così la prova che all'epoca del rinascimento, l'Arte di eseguire grandi quadri ebbe qualche obbligazione verso le pitture dei manuscritti, e che l'Italia in generale andò debitrice di una parte de' suoi progressi agli artisti greci, che aveva essa accolti, nonostante la debolezza e l'ignoranza di quegli artisti degenerati.

CONTINUAZIONE DELLA STORIA DELLA PITTURA SUI MANUSCRITTI IN ITALIA E FUORI D' ITALIA

Tav. LXIII. e LXIV. Riunione delle pitture di un Virgilio: manuscr. del Vaticano. XII e XIII secolo.

Il lettore non avrà dimenticato le miniature pubblicate sulle tavole XX a XXV, copiate da un manuscritto di Virgilio, eseguito nei primi secoli della decadenza. Le suddette miniature sono le migliori o piuttosto le meno cattive di tutte quelle che la Scuola Latina ci trasmise in quella malavventurata epoca.

Per un contrasto assai singolare, è sopra un'altra copia delle opere di quel divino poeta, la più bella conosciuta quanto alla scrittura, che trovansi le pitture le più brutte e le più mancanti di ragione e di gusto di questa medesima epoca. Sono elleno divise in diecinove quadri, che feci incidere sulla tavola LXIII, e dei quali alcuni vedonsi nella loro grandezza originale sulle tavole LXIV e LXV. Questo manuscritto appartiene alla biblioteca del Vaticano.

Il pittore fece le sue miniature sopra i fondi lasciati bianchi dal calligrafo che eseguì questo bel manuscritto. Vi dipinse Virgilio giovanissimo, e sembra che dipingendo quell'immagine, abbia avuto sott'occhio i versi in cui Marziale celebrò un ritratto di quel divino poeta, collocato in principio delle sue opere (*Epigr.* XIV, 86).

Quel ritratto, posto convenevolmente in testa del manuscritto, trovasi più volte ripetuto dopo senza alcuna ragione. Varie scene pastorali sono pure sparse qua e là senza scopo e senza interesse. Le composizioni invece di corrispondere al testo, colla precisione che abbiamo ammirato nel manuscritto di Virgilio, precedentemente citato, risguardavano per la maggior parte le Egloghe e ben poche hanno relazione colle Georgiche: le ultime sei, relative all'Eneide, non si riferiscono mai ai passi più interessanti, e gli oggetti sono altresì indicati in una maniera troppo vaga, se si eccettui l'arrivo d'Iride presso Turno:

Irim de cœlo misit Saturnia Juno.

La tempesta, di cui Ovidio fece una divinità,

Te quoque Tempestas meritam delubra fatentur
(FAST. IV, 193)

è qui personificata e bene secondata da due Genj che soffiano il vento e le fiamme sui vascelli del principe trojano. Ma le pitture della caccia del cervo di Silvia, e della battaglia del seguente libro, sono altrettanto ridicole, quanto monotone ed insignificanti sono quelle dei consigli degli Dei.

La miniatura che rappresenta Enea e Didone nella grotta, e che trovasi incisa sulla tavola LXIV, è ancora più insipida: fu essa calcata scrupolosamente sull'originale; quindi puossi con sicurezza giudicare della enorme distanza che avvi tra la miniatura stessa e le interessanti descrizioni del poeta latino:

Hic, hymenæus erit, etc.

È inutile che io faccia qui alcuna osservazione sul disegno. La sola inspezione delle figure basta per riconoscerne la rozzezza e la totale mancanza di correzione. Il colorito non è meno difettoso. Carni di un rosso pallido, imitante il tono di un mattone mal cotto, mezze-tinte applicate senza giudizio sopra un fondo di color giallastro ed ineguale, formano un tutto assai meschino, senza vivacità e senza effetto. I colori locali dominanti sono il verde, il rosso ed il violetto, lumeggiati di bianco. In somma è questa un'opera degna di un secolo ignorante, che, senza alcuna cognizione, senza alcun gusto del buono e del bello, voleva assolutamente ornare i libri con immagini: una decorazione di questo genere può dirsi il fasto della grettezza.

Aggiugnerò con dispiacere, in conseguenza degli indizj paleografici moltiplicati sulla seconda di queste tavole, e che ho con esattezza distinti nella spiegazione corrispondente, che l'invenzione e l'esecuzione di queste miniature sembrano doversi attribuire a qualche pittore francese del XII o del XIII secolo.

Tav. LXV. Pitture confrontate di diversi mss. di Virgilio. V e XII sec.

Del resto, in un' opera come questa, la quale deve sempre parlare agli occhj, potrassi utilmente usare anche di un tal monumento. Se non m'inganno rifletterassi pure da esso qualche raggio di luce, se si paragonerà con pitture rappresentanti soggetti presso a poco simili, eseguiti in epoche differenti. Un tale confronto è un mezzo di rendere sensibile non solamente lo stato della Pittura, ma anche quello dello spirito umano in diversi tempi.

È con tale scopo che ho riunito sulla tavola LXV varj quadri di scene pastorali, dipinte alla distanza di sette od otto secoli l'uno dall'altro.

Il N.° 4 fu copiato fedelmente dalla incisione che Pietro Sante Bartoli pubblicò di una delle pitture del Virgilio del Vaticano, N.° 3225; ed il N.° 5 presenta il medesimo quadro, calcato scrupolosameute sull'originale. Il confronto mostrerà fino a qual punto Sante Bartoli allontanossi dalla verità e proverà la giustezza di ciò, che dissi precedentemente a questo riguardo.

Il N.° 6, che rappresenta esso pure una scena pastorale, fu copiato da un altro manuscritto di Virgilio, della Biblioteca Vaticana, N.° 3867. Questo quadro, confrontato col precedente, ci mostra quale fu la decadenza nello stesso genere di pitture durante lo spazio di sette od otto secoli.

Tav. LXVI. Pitture di un poema in onore della contessa Matilde; ms. latino. XII secolo.

Le cinque tavole seguenti sono destinate a fare maggiormente conoscere quello stato deplorabile. Non sarà necessario di estendersi molto nelle spiegazioni. In tutto ciò che passerà sotto i nostri occhj troveremo, quanto alla scelta degli oggetti ed alla maniera di rappresentarli, l'impronta di un gusto egualmente corrotto.

Sulla tavola LXVI trovansi alcune pitture del manuscritto di un poema in onore della celebre contessa Matilde.

La meschinità del disegno, nelle immagini che rappresentano le azioni di tanti personaggi illustri, è eccessiva. Fortunatamente i nomi sono scritti presso le figure, ed alcuni versi copiati dal poema spiegano i soggetti dei due maggiori quadri, di cui pubblico su questa tavola i disegni calcati sugli originali. Potrassi consultare per le spiegazioni la descrizione delle tavole. Il colorito ha tutti i difetti di quello dei precedenti quadri. Un pennello ora floscio, ora duro e rozzo, ne disegnò i contorni o con una tinta nera simigliante

all'inchiostro per scrivere, oppure con colore verde od azzurro. Le carni sono stentatamente imitate con una tinta indecisa, o grossolanamente espressa col fondo medesimo della pergamena. Le pieghe delle vesti, talvolta bianche, sono distinte con semplici linee nere o rossastre. Il tutto è rozzamente lumeggiato a tratteggi d'oro.

Tav. LXVII. Raccolta di bolle: estratti di cronache; mss. latini. XII e XIII secolo.

La tavola LXVII, benchè contenga alcune composizioni, le quali sembrano proprie ad inspirare qualche interesse; pure ci somministra, come le precedenti, la prova di una estrema decadenza.

La parte superiore fu copiata da una raccolta di bolle emanate in favore della città di Tivoli. L'argomento del quadro più grande sembra essere una deputazione degli abitanti di detta città, che presta giuramento di fedeltà nelle mani di un pontefice, rappresentato sotto la figura di un santo, e verisimilmente di san Pietro.

L'uniformità degli argomenti dei quadri, che ho fatto incidere, più in piccolo, a fianco del suddetto, e che tutti rappresentano persone, le quali offrono un volume svolto ad un'altra che lo riceve sempre nella stessa maniera, e la monotonia o piuttosto la nullità dell'espressione riescono veramente disgustose. L'esecuzione non è meno cattiva: il colorito è poco più di un'acqua tinta: le ombre delle carni sono verdastre: una tinta rossa distingue le guance: alcuni tocchi verdi, rossicci, o giallastri tingono la barba ed i capegli.

Nella parte inferiore di questa tavola sono incise alcune pitture di un manuscritto contenente diverse storie. Le figure di quei quadri sono formate con un semplice contorno, servendosi di un inchiostro simile a quello della scrittura; e quel contorno sembra che sia stato prima tracciato con un ferro estremamente acuto.

La figura di Costantino, che ho fatto calcare, N.° 4, e quattro altre che lo accompagnano sull'originale, sono le sole colorite. Il manto imperiale è di color giallo chiaro, foderato d'azzurro; le scarpe sono rosse, le calze azzurre; la corona è filettata d'oro. Tutto questo lavoro è una semplice coloritura piuttosto che una vera pittura.

Vedesi nel primo aspetto tutta la ignoranza del disegnatore, principalmente nello scontro dei due re Odoacre e Teodorico, che non potrebbesi esprimere più ridicolosamente. I loro cavalli sembrano di legno o di cartone.

I soggetti, N.° 6 e 7, riescono meno spiacevoli, a motivo della loro riduzione in più piccole proporzioni e per la leggerezza della punta con cui furono incise: ma osservandole bene e da vicino, subito accorgesi, che l'Arte mancava d'ogni mezzo e che l'artista era meschinissimo nelle sue idee.

Tav. LXVIII. Pitture di due necrologj; mss. latini. XII o XIII secolo.

Così dicasi delle miniature incise sulla tavola LXVIII, e copiate da due necrologj ad uso di due monasteri situati nel regno di Napoli.

Il primo di quei manuscritti contiene molte figure di religiosi e varie lettere capricciosamente ornate e spesse volte composte di stravaganti rappresentazioni di uomini e di animali, come puossi vedere nelle lettere I, L, M, O, S, ecc.

Le figure dello scriba e del monaco, N.° 1, sono calcate sull'originale. Se ne può così distinguere lo stile, di cui non saprebbesi trovarne altro più difettoso, eccettuato quello dei quadri che sono nella terza parte della presente tavola. Furono questi copiati da un altro manuscritto che contiene un necrologio dell'abbazia di santa Sofia di Benevento, e la copia di un diploma del duca Arigiso, in favore di quel monastero. I margini sono riempiti di piccoli soggetti storici, di figure di principi e di abbati, e di monaci conversanti insieme, come puossi vedere nelle incisioni di fianco al quadro maggiore, N.° 8.

Trovasi, alla pag. 126, la figura di un principe in una spezie di biga di forma antica: il disegno calcato sull'originale vedesi sotto il medesimo N.° 8.

È principalmente nella riproduzione di queste idee antiche, che la decadenza dell'Arte si fa sentire di più, a cagione della goffaggine dell'imitazione. Qui la presenza dell'immagine dell'abbate, collocata superiormente, sotto il N.° 1, ne aumenta il ridicolo.

Il disegno, se pure si può dare questo nome ad indecisi contorni e mancanti d'ogni principio, la applicazione dei colori, meschina e priva di intelligenza, e più ancora la povertà delle composizioni, tutto serve a provare una sterilità di immaginazione, un'ignoranza d'ogni regola e d'ogni processo, di cui non ne trovammo prima d'ora alcun esempio. Queste opere sono del secolo XII, o del principio del XIII. Avvi luogo a credere che l'Arte avesse degenerato maggiormente nelle province già abitate dai Longobardi, che non altrove. Nelle succitate produzioni scorgesi un nuovo grado di barbarie.

Tav. LXIX. Pittura di una cronaca del monastero di S. Vincenzo, sul Volturno; ms. latino. XII secolo.

Questa somma decadenza trovasi nella tavola LXIX e forse vi è anche maggiormente pronunziata. La suddetta tavola è composta di pitture copiate da una cronaca ad uso di un monastero situato presso a poco nelle medesime parti dell'Italia. La freddezza degli argomenti e la monotonia della disposizione sono perfettamente le stesse. Il disegno e l'uso dei colori mostrano un eguale grado di barbarie.

Queste due tavole, la LXVIII cioè e la LXIX, possono somministrarci una idea precisa dell'ultimo punto della decadenza di questo genere di pittura, presso i Latini, nello stesso modo che le tavole LX e LXI ci presentarono l'idea precisa dell'ultimo decadimento dell'Arte medesima presso i Greci.

Bisogna dunque, per scusare, o per legittimare l'uso che ne ho fatto, agli occhi delle persone che le troveranno ben giustamente insipide, bisogna, ripeto, che io faccia osservare, come lo fece già il Muratori, parlando del medesimo manuscritto cui appartengono, che sono siffatte pitture altrettanti fili necessarj per la tessitura di una storia generale.

Se l'esecuzione delle pitture del secolo XII era miserabile, quella delle opere medesime che si volevano abbellire con simiglianti ornamenti, non era meno priva di gusto. *Ineptas notariorum tricas et centies repetitas... chartarum congeries, barbariem undique spirans*; tale era il carattere degli scritti e questa spezie di definizione potrebbe altresì convenire alle pitture.

Tutte le cognizioni avevano degenerato contemporaneamente. La decadenza delle Arti del disegno e quella delle lettere, non erano che un effetto della ignoranza universale.

I paesi situati di là delle Alpi, rapporto all'Italia, non potevano certamente pretendere, in quei tempi di barbarie, al vantaggio di produrre lavori d'Arte superiori a quelli della Grecia e dell'Italia. Ho trovato una prova della estrema debolezza degli artisti francesi nelle pitture delle tre seguenti tavole.

Abbenchè sia possibile, che in Francia si eseguissero, nella medesima epoca, lavori di uno stile meno corrotto, lontano dalle biblioteche nazionali e dalle altre sorgenti alle quali poterne attignere degli esempj, faccio uso dei monumenti che ho trovato nella Biblioteca Vaticana. Si legano essi naturalmente coll'insieme delle produzioni oltramontane, cui si riferisce la tavola CLXIV. Ma ciò non deve nondimeno impedire, che debbano quei

monumenti stessi figurare qui nella Storia del genere di Pittura, al quale essi appartengono.

Noi abbiamo considerato la Pittura come decorazione dei manuscritti: primieramente, in Grecia; secondariamente, nelle principali contrade dell'Italia; finalmente, nelle parti di questo paese dove i Barbari hanno esercitato maggior influenza. Ora la osserveremo fuori dell'Italia e presso i popoli i più lontani della Grecia.

Tav. LXX. Pitture eseguite in Francia, sopra un ms. latino. XIII secolo.

Le miniature collocate nella parte superiore della tavola LXX ci presentano colla stessa moltitudine di figure, e colla stessa monotonia, una eguale nullità d'intenzioni pittoresche.

I soggetti collocati nella parte anteriore della tavola medesima sono quelli, che abbiamo già incontrato più volte, e sono questi eseguiti ancora peggio degli altri.

La durezza dei contorni, e la pesantezza delle teste, l'immobilità delle figure, o la goffaggine di quelle, che l'artista ha voluto mettere in azione, corrispondono perfettamente all'idea di barbarie, che gli abitanti della Grecia e dell'Italia si formarono delle produzioni di quelli del Nord.

Quella rozzezza del disegno non è per nulla compensata dall'uso dei colori. Neri nei tratti esterni, adoperati senza alcuna gradazione, quindi senza effetto, non presentano essi alcuna specie di merito.

Tav. LXXI. Pitture copiate da diversi manus. francesi. Dall'XI secolo alla fine del XIII.

Le pitture incise sulle prime due parti della tavola LXXI, furono copiate da due manuscritti francesi, eseguiti nel XII secolo. L'invenzione, il disegno, il colorito, presentano tutti i generi di imperfezione, che noi abbiamo avuto occasione di osservare nei precedenti esempj, da che esaminiamo l'arte di dipingere nello stato suo di decadenza. Bisogna applicare a queste figure ed alle loro rozze e sgarbate forme ciò, che abbiamo detto nel Saggio Storico, che precede la descrizione delle pitture dei manuscritti, che cioè l'uso generale del XII e del XIII secolo, particolarmente a Parigi, era di fare dipingere, o piuttosto impiastrare i libri, caricandoli cioè di figure grottesche, o di ornamenti affatto insignificanti.

Credevasi, coll'eseguire tali pitture sopra un fondo d'oro (come nel N.° 3209 della Biblioteca Vaticana) di dar loro un maggiore e sufficiente valore.

Del resto, invece di considerare quelle difettose pitture quali testimonianze di decadenza, secondo che abbiamo fatto coi monumenti della Grecia

e dell'Italia, forse bisogna qui (e così in generale quando trattasi di paesi oltramontani all'Italia) osservarle solamente come una prova che le arti, sempre mancanti di principj in quelle contrade, non erano mai giunte ad un grado di perfezione dal quale avessero potuto decadere.

Ma bisogna dire altresì che verso la fine del XIII secolo, questo genere di Pittura incominciava, anche in Francia, a sortire da una sì profonda barbarie. Appare una spezie di miglioramento nella pittura del manuscritto francese della Biblioteca Vaticana, N.° 5895, inciso nella parte inferiore della medesima tavola LXXI. Il soggetto è lo scontro di varj cavalieri. Avvi del movimento: gli uomini ed i cavalli sono espressi con qualche verità. La pittura, eseguita con colori assai dilavati, può dirsi invece un acquerello, in cui vi sono dei toni azzurri, rossi e verdi, senza alcuna gradazione. Ma i contorni, sebbene mancanti di correzione, palesano già dello spirito e della leggierezza, carattere distintivo della Scuola Francese.

La presenza delle donne a quel combattimento ed il loro strano contegno, presentano un'azione troppo libera senza dubbio, ma di cui l'ingenuità de' nostri antenati salva l'indecenza tanto nella pittura, quanto nel discorso, nella stessa guisa che l'energia e la semplicità dei costumi spartani coprivano la nudità delle donzelle di Lacedemone. Non bisogna dimenticarsi che il pittore e lo storico indirizzavansi ai nostri padri. La scelta dell'argomento merita altresì qualche attenzione, perchè prova che l'artista incominciava a volere arricchire le sue pitture di rappresentazioni storiche.

Tav. LXXII. Pitture delle tragedie di Seneca; ms. latino. XIII al XIV secolo.

Vedesi pure sulla tavola LXXII, che alla medesima epoca l'Arte cercava di migliorare, quanto all'invenzione, presso un'altra nazione oltramontana all'Italia.

Questa tavola è calcata sopra una pittura collocata in testa di una raccolta delle tragedie di Seneca, in cui il pittore volle comprendere tutto ciò, che appartiene ad una rappresentazione teatrale. Il poeta legge: tutti i personaggi sono disposti a semi-cerchio sulla scena: quelli che compongono il coro sono davanti e gli spettatori di fuori. I costumi sono verisimilmente quelli usati dai commedianti all'epoca, in cui fu fatta questa pittura. L'artista sarà stato ben contento di aver trovato in uso il costume, col quale rappresentò Ercole.

Si può confrontare l'immagine delle scene antiche, incisa sulla tav. XXX, copiata da un manuscritto di Terenzio, colla presente composizione, che

risale fino all'origine dei teatri moderni, e che per conseguenza è contemporanea colle singolari concezioni di cui erano occupati in quei loro primordj: vedrassi che quest'ultima pittura è, come le rappresentazioni sceniche della medesima età, il frutto di una immaginazione ancora sregolata, ma che tentava di spezzare le catene con cui l'ignoranza teneva avvinte tutte le facoltà dello spirito.

Tav. LXXIII. Miniature di un trattato di falconeria, dell'imperatore Federico II; ms. latino del secolo XIII. Principio del rinascimento di questa specie di Pittura in Italia.

A questi principj di miglioramento che noi cominciamo a discernere in terre straniere, riuniremo ciò che potremo scorgere nella medesima epoca, in Italia, in questa contrada, nella quale vedremo l'Arte, abbandonando la Grecia, progredire, benchè lentamente, verso la perfezione che seppe alla per fine raggiugnere tre secoli dopo.

Le pitture nelle quali i primi albori di questo rinascimento sembrano tralucere, hanno per oggetto di abbellire e di spiegare la produzione di un'augusta penna.

L'imperatore Federico II era nato in Italia, dove aveva ricevuto una educazione degna del suo rango. La caccia col falcone era nel XIII secolo l'occupazione dei nobili e dei sovrani. Federico, voglioso di perfezionare quell'arte con dei precetti, ne dettò o ne fece scrivere gli elementi sotto i suoi occhj con sufficiente cura, facendo aggiugnere al manuscritto molte pitture relative a tutto ciò che concerneva il mantenimento, l'educazione e l'uso dei falconi. Fu quel principe sì ben servito dal pittore, che non manca nulla alla dimostrazione della scienza, che vuole insegnare. L'opera forma una serie di pitture didattiche sui falconi adoperati per la caccia. I titoli incisi anche sulla tavola dissotto di ciascuna pittura, e scelti nei differenti capitoli del trattato, come atti a presentare una serie di lezioni, proveranno l'intelligenza dei due autori.

La naturalezza delle attitudini tanto degli uomini, quanto degli uccelli, è un effetto di un principio di verità nel disegno.

Ridotte in piccolo, come nell'incisione, le figure acquistano senza dubbio un certo movimento, che le fa comparire meno imperfette; ma se si osserveranno quelle calcate sugli originali, nella parte superiore della presente tavola, vedrassi che le immagini del falconiere, degli uccelli e dei cani, non sono lontanissime dalla correzione.

L'uso dei colori palesa i medesimi progressi. I contorni, disegnati in nero, sono ancora duri. L'artista tentò di impastare il colorito delle carni,

ma non fece che ingrossare, invece di ammorbidire i suoi tocchi: così dicasi delle vesti.

Tav. LXXIV. Pitture di due mss. di Seneca. XIV secolo.

Noi troveremo più decisi progressi nelle pitture che adornano le tragedie di Seneca, e che servono ad indicarne l'argomento, sopra due manuscritti da cui furono copiati per formare la tavola LXXIV. Le pitture del primo di quei due manuscritti, N.° 1585, sono di un pennello più morbido dei precedenti. Le carni, meglio dipinte e con maggiore verità, non hanno più l'aspetto dispiacevole prodotto da contorni neri e secchi.

Quelle del manuscritto, N.° 356, palesano un artista più intelligente. Una spezie di chiaroscuro, prodotto da tinte più leggieri e più brillanti, dà molto rilievo alle figure. Il lavoro si avvicina alla vera miniatura il di cui uso va a diventare più frequente. Le composizioni sono esse pure assai più ricche.

Sebbene il manuscritto, N. 1585, porti il nome di un calligrafo della città di Norimberga, le pitture però sembrano appartenere alla Scuola Fiorentina, come quelle del N.° 356. Per darne una prova col confronto, ho fatto incidere, sulla tavola CXIII, N.° 5, la mezza figura della donna che vedesi sulla presente tavola, N.° 4, in mezzo ad una lettera, tale come la trovai sopra un dittico fiorentino: si possono paragonare le due composizioni.

Checchessia però, le pitture di questi due manuscritti, e quelle della tavola LXXII, relative pure alle tragedie di Seneca, bastano tanto meglio a mostrare l'andamento dell'Arte nell'intervallo dal XIII al XV secolo, in quanto che gli oggetti rappresentati sono alla fin fine i medesimi.

Le tragedie di Seneca esercitavano a quell'epoca assai frequentemente il genio e la mano dei pittori. Ne ho già indicato qualche esempio in diverse opere conservate a Bologna. Il Domenici, autore delle vite degli artisti napoletani, cita, nel tomo I, pag. 140, un manuscritto di quel poeta, sul quale Antonio Solario, detto lo Zingaro, aveva dipinto in miniatura varie storie, alcuni paesaggi ed anche qualche composizione architettonica, verso la fine del secolo XIV od in principio del XV.

Sarebbe assai facile di riunire per la storia di quest'epoca, e soprattutto per ciò, che concerne l'Italia, un gran numero di opere di miniatura o di semplice coloritura, relative a rappresentazioni teatrali. Servivano desse ad ornamento dei manuscritti di quei drammi religiosi, in allora tanto comuni, e conosciuti col titolo di *Misteri*. L'occasione che quei drammi

presentavano agli artisti di vedere le scene della Sacra Scrittura e le narrazioni delle sacre leggende messe in azione sui teatri, dovette naturalmente inspirar loro l'idea di rappresentarle in disegno; e così fu questa la sorgente della moltiplicazione di queste pitture. Tali spettacoli mettevano loro sott'occhio dei modelli vivi, che bastava copiare ed è ciò che fecero più o meno fedelmente i pittori.

Tav. LXXV. Decretali, Pontificale, Testam. Nuovo: tre mss. latini. XIV secolo.

Noi vedremo ora la Pittura, usata ad ornamento dei manuscritti, camminare di passo fermo verso la perfezione, tanto in questo genere di lavoro quanto in tutti gli altri, fino al suo totale risorgimento nel XVI secolo.

Gli sforzi ch'essa fece in questo spazio di tempo appariscono all'evidenza nelle sei tavole seguenti, colle quali terminerà questa parte della nostra Storia.

Sulla tavola LXXV vedonsi alcune pitture copiate da tre manuscritti della Biblioteca Vaticana, e tutti del XIV secolo, circa.

La pittura al N.° 3 rappresenta Bonifazio IX, che dà la benedizione: porta la data del regno di quel pontefice, per il quale fu fatto il manuscritto. Sotto i N.[i] 4 e 5 sono pubblicate due pitture copiate da un altro manuscritto ed i di cui argomenti appartengono alla vita di Gesù Cristo. Queste opere hanno tutte, nel disegno, qualche cosa di più naturale e di più corretto di quelle del secolo precedente. La disposizione è meglio concepita: avvi altresì maggiore movimento. Quello però che il pittore diede alle figure, credendo forse che diverrebbero così più espressive, è esagerato, particolarmente nel gruppo delle sante donne piangenti intorno a Gesù Cristo deposto dalla croce.

Lo stile delle nozze di Cana è più naturale, e l'espressione più savia: ma il colorito è qui pure, come nella precedente pittura, troppo vivo, e l'effetto manca intieramente di degradazione.

Del resto è interessantissima cosa per la Storia dell'Arte, quella di trovare sopra molte pitture di quei manuscritti, il nome di uno degli autori, cioè *Nicola da Bologna*. Mi pare che questo maestro non sia stato conosciuto nè dallo storico della Scuola di detta città, nè da quelli di alcun'altra. Forse deriva ciò dall'essere egli stato collocato fra i miniatori, che occupavansi dell'ornamento dei manuscritti, piuttosto che nella classe dei veri pittori, che incominciava appena a quell'epoca.

Nella parte superiore della presente tavola vedesi una composizione copiata da un manuscritto che il suo argomento, ed i caratteri della scrittura mi persuadono di attribuirlo al secolo XIV. Sono le Decretali scopo dello studio di questa età.

La pittura rappresenta una numerosa adunanza di vescovi, di dottori, di teologi e di scrivani, presieduti dal sommo pontefice. Questi personaggi di differenti ordini sono distribuiti in ranghi distinti giusta le loro dignità e funzioni. Nei varj gruppi, in cui sono disposti, ciascun d'essi sembra occuparsi di un grave interesse, con un'attenzione e con una specie di naturalezza che non sarebbero senza merito, se quelle parziali conversazioni non fossero di danno all'unità dell'insieme, e se l'espressione non degenerasse ben di sovente in caricatura. Noi vedremo quest'ultimo difetto continuare fino al tempo dei buoni studj, ed esagerare anche allora le espressioni che gli artisti cercavano di vivamente rappresentare.

I panneggiamenti sono disposti con molta facilità. Il costume ci rammenta in generale quello dei Fiorentini della stessa età; trovasi nelle opere di molti maestri della Scuola Fiorentina.

Noi vedremo, nell'articolo sulla Pittura a fresco, molti lavori appartenenti al medesimo paese ed al medesimo tempo; ed il confronto che se ne potrà instituire confermerà, mi lusingo, l'attribuzione che feci delle pitture di quest'ultimo manuscritto a qualche pittore della suddetta Scuola.

Tav. LXXVI. Pitture copiate da tre manus. latini della Biblioteca Vaticana. Dal principio alla fine del XV sec.

Le pitture componenti la tavola LXXVI sono copiate da tre manuscritti.

La prima rappresenta un vescovo, il quale dà ad una religiosa, nel momento della sua professione, un anello, che questa riceve come sposa di Cristo. Un numeroso clero ed altri astanti circondano il vescovo: sul davanti stanno le religiose già professe, colle compagne di quella che fa la sua professione, tutte in ginocchio, le prime in un raccoglimento profondo, le altre colla espressione di una curiosità modesta e che si interessa della sorte della novella rinchiusa. Questa, nel momento importante della azione che la obbliga per sempre al suo nuovo stato, sembra occuparsene non senza qualche inquietudine. La sua timidità è apparentissima. Dessa è sostenuta da un giovane ministro dell'altare, la di cui attitudine semplice e la di cui angelica fisonomia aumentano l'interesse di questa funzione, senza disturbarne la pietà.

Questo merito generale della espressione ed il carattere particolare di qualche testa, potrebbero far credere che quel manuscritto (N.° 501 della biblioteca del Vaticano, parte Ottoboni) fu dipinto dal Perugino, se la secchezza della maniera ed un lavoro misto di piccoli tratteggi e di punti, non lo facesse attribuire ai primi anni del XV secolo. Il movimento vago, ma studiato dei capegli, disposti in ciocche ondeggianti, e le vesti leggermente toccate, ma a pieghe dritte e secche, mostrano la pratica di un'epoca, in cui non eravi ancora la franchezza, che la matita ed il pennello acquistarono un poco più tardi.

Le altre pitture pubblicate sulla medesima tavola si avvicinano forse di più ad una franca e naturale maniera. Invenzione, disposizione, figure principali, oggetti accessorj, semplici ornamenti, tutto presenta una nobiltà ed anche una facilità, di cui non ne vedemmo finora alcun esempio.

Queste pitture sono copiate da due manuscritti presentati al pontefice Sisto IV sul finire del XV secolo. L'uno è la traduzione latina del trattato di Aristotile sugli animali. Il filosofo sta scrivendo, seduto sopra una seggiola di forma antica. L'uomo, la donna e tutti gli animali, compariscono davanti a lui, come ad un nuovo Adamo che dovesse assegnare a ciascun d'essi il proprio nome, *ut videret quod vocaret ea*. Egli ha sulla testa una specie di modio, come il Giove Serapide. Quasi direbbesi che è il depositario della podestà di quel Dio sulla natura, giacchè nomina egli tutti gli esseri, fissa il loro rango, ne fa la descrizione e la storia. Questa bella idea del pittore annunzia il ritorno delle invenzioni antiche: vedesi che l'Arte rincominciava ad essere diretta dall'antico suo genio.

Si scorgono i medesimi progressi nell'uso delle figure di Ercole e del dio Pane, sopra un altro manuscritto.

La composizione, N.° 5, nella quale vedesi il ritratto di Sisto IV, con due genj alati, ecc., presenta la medesima dignità.

Del resto è colla scelta dei pensieri, col miglioramento delle forme, e col buon gusto degli ornamenti più che col merito del pennello, che quelle pitture provano che l'Arte incomincia a dirigersi verso la perfezione.

T. LXXVII. Miniature e disegni copiati da due mss. del poema di Dante. XIV e XX secolo.

In questo modo la Pittura dei manuscritti innalzavasi dissopra delle semplici coloriture, ed è così che prendeva essa un nobile slancio verso un genere più eminente. Noi abbiamo osservato i suoi nuovi saggi nei quadri che adornano un poema latino: ora la vedremo tributare i suoi omaggi

all'uomo di genio, cui la poesia italiana va debitrice de' suoi primi modelli nell'arte di dipingere in versi (*).

Fra i varj manuscritti del poema di Dante, non molto posteriori al suo tempo, ne ho distinti due, l'uno del XIV secolo e l'altro degli ultimi anni del XV.

Il primo ha i margini ricoperti di disegni a penna, relativi ai fatti principali della sua narrazione. Questi disegni lasciano ancora molto a desiderare quanto alla correzione ed alla eleganza dei contorni: sono però composti con tale naturalezza e con tanta semplicità, da non paragonarsi che alla verità delle immagini del poeta medesimo. Nessun commentatore sviluppò così chiaramente il significato del testo.

Io ne pubblico qui due esempj. Il primo tolto dal verso 73 del canto xxix dell'Inferno. Dante incontra in quel soggiorno di dolore due uomini, seduti dorso a dorso, appoggiati l'uno contro l'altro, come si collocano, dice il poeta, le due parti di un vaso a cuocer torte: erano due alchimisti:

> Io vidi duo sedere a se appoggiati
> Come al scaldar s'appoggia tegghia a tegghia.

La pittura ed i versi dipingono egualmente bene la posizione di quei personaggi.

L'altro esempio risguarda una circostanza della vita di Bonifazio VIII, pel quale non ebbe Dante troppi riguardi. Raccontai il fatto nella spiegazione delle tavole: quindi sarebbe inutile di qui ripeterlo. Il papa sta ricevendo i rimproveri di un monaco collocato presso di lui nell'inferno, ed il quale racconta ai due viaggiatori la causa del supplizio al quale fu condannato quel pontefice.

Quasi tutte queste pitture furono copiate da un magnifico manuscritto del poema di Dante, eseguito per la biblioteca dei duchi d'Urbino, sul finire del XV secolo. Quanto agli argomenti se ne troveranno notizie più particolari nella spiegazione delle tavole. Qui basterà di leggere i versi che sono sotto ciascun quadro, per persuadersi che questo artista superò in merito quello che eseguì le precedenti pitture: la verità è la stessa, ma avvi qui maggior sapere, maggior movimento ed espressione.

(*) Michelangelo si propose di innalzare un Mausoleo a Dante, se si fosse trasportato il corpo di quel poeta a Firenze. Bottari, *Not. sulla vita di Michelangelo.* Il pittore del Giudizio universale, lo scultore del Mosè, era in fatti ben capace di trasmettere ai secoli futuri l'idea della energia, della fierezza, dell'originalità del cantor dell'Inferno.

I soggetti erano tutti suscettibili di vario genere di bellezza, particolarmente quello sotto il N.° 6, rappresentante l'orribile vendetta del conte Ugolino (*).

I panneggiamenti, sebbene disegnati ancora stentatamente, presentano però in alcune parti un fare largo e grandioso, il quale è frutto degli studj di più d'un secolo. Quanto ai colori sono essi adoperati in una maniera che palesa di troppo la fatica e la pena, ora con tratteggi, ora con punti, e non mai coi larghi tocchi di un franco pennello: quindi hanno essi un non so che di secco ed un eccessivo splendore, che piaceva a quei giudici ignari ancora delle vere bellezze della Pittura.

Noi vedremo in un' opera quasi contemporanea e forse tra le mani del medesimo artista, che aveva perfezionato il suo talento, quest' arte di dipingere

(*) Ecco l'immagine rappresentata dall'Alighieri, grondante, quasi direi, ancora di sangue, dopo cinque secoli: il fatto è il seguente.

Nel secolo XIII quasi tutte le città d'Italia erano internamente straziate da due fazioni, le quali, sotto i nomi di *Ghibellini*, fingendo di sostenere la causa dell'imperatore, e sotto il nome di *Guelfi*, facendo credere di difendere le ragioni della Santa Sede, non avevano per verità altro scopo, fuorchè quello di arrogarsi il potere supremo nella loro città.

Ugolino de' conti della Gherardesca, nobile pisano della fazione Guelfa, che accordossi coll' arcivescovo Ruggeri degli Ubaldini a cacciare il nipote Nino Giudici della Gallura, che era divenuto signore di Pisa: e cacciatolo, fecesi esso Conte padrone della città, ma l'Arcivescovo mosso da invidia e gelosia di partito, concitandogli contro tutto il popolo con l'ajuto di tre potenti famiglie, Gualandi, Sismondi e Lanfranchi, inalberata la Croce si portò armata mano col favore del popolo a casa del Conte, e accagionatolo di tradimento, lo fece prigione con quattro figliuoli, serrandolo nella torre, che è sulla piazza degli Anziani: e in fine perchè non fosse dato loro più da mangiare gettarono le chiavi della torre in Arno, e lo lasciarono insieme co' figliuoli miseramente morire di fame (Villani, *Storia*, lib. VII, cap. 120-127).

Il poeta vede nell' inferno due uomini, uno dei quali sta rodendo il cranio dell' altro, coll' avidità di chi è divorato dalla più atroce fame: era questi il conte Ugolino che stava rodendo il cranio dell' arcivescovo Ubaldini. Dante gli domanda il suo nome e quale fosse la cagione di tanta atrocità. Il conte Ugolino gli racconta il tradimento dell'Arcivescovo, la sua orribile vendetta, il sogno spaventevole che fece in prigione, come, svegliatosi, uno de' figli vedendolo sul punto di morire di fame supplicollo che mangiasse di lui e de' suoi fratelli; come l'uno dopo l'altro quelli morissero e come morì di fame egli pure accanto ad essi: situazione la più straziante, di cui se ne possa offrire l'idea allo spirito umano, espressa con immagini e con parole fortissime e terribili. Leggansi i canti XXXII e XXXIII dell'*Inferno* di Dante.

Ma che? Se la mano del poeta si fosse degnata di prendere il pennello, quale terribile composizione ci avrebbe messo sott' occhio! Dicesi che Dante sapesse disegnare: e chi potrebbe dubitarne? Il Dio che l'inspirava fa crescere in Parnaso i medesimi fiori ed il medesimo alloro, per i pittori e per i poeti. Ma no: se Dante avesse dipinto, se egli medesimo avesse rappresentato con colori questa spaventevole storia, descritta dalla penna, chi mai avrebbe potuto sostenerne la vista? Avvene forse un solo, al quale non si possa dire, dopo la semplice lettura, come l'infelice conte Ugolino dice a Dante:

E se non piangi, di che piangere suoli?

Se vuolsi avere una prova, che l'anima di Dante accoppiava la sensibilità la più squisita colla più viva energia, che lo rendeva capace di quelle forti pitture, basterà che si leggano i versi del poema dell'*Inferno*, cui corrisponde il quinto quadro della presente tavola dal verso settanta sino alla fine del canto V. L'amore infelice non tenne mai un linguaggio più patetico: nè l'amore felice non tenne mai un linguaggio più dolce.

Straniero all'Italia, straniero alla bella lingua di quella magnifica contrada, la prego di perdonarmi, se ho tentato di aggiugnere qualche fronda d'alloro alla corona, colla quale adornò essa la fronte di un poeta che può dirsi divinizzato dalla pubblica opinione: raccolsi quelle fronde ai piedi del Dio delle Belle Arti, che sono l'oggetto del mio culto.

sui manuscritti, giugnere ad un grado di merito che venne rare volte superato anche dopo.

T. LXXVIII. Miniatura, copiata da una Bibbia latina: ms. del secolo XV. Rinnovellamento di questa spezie di pittura.

Il quadro in fatto, che vedesi sulla tavola LXXVIII, copiato da una Bibbia della biblioteca dei duchi d'Urbino, scritta sul finire del secolo XV, è di una esecuzione, la quale non lascia certamente nulla a desiderare. Rappresenta lo sponsalizio del profeta Osea, cui Dio aveva comandato d'ammogliarsi.

La composizione, perfettamente distribuita, è un esempio di quelle belle disposizioni che Masaccio ed il Perugino inventarono pei primi e che furono poscia perfezionate da Raffaello. Quasi direbbesi opera di quel gran pittore o piuttosto del suo maestro Perugino: nè quest'ultima opinione può essere molto lontana dal vero, quando si ammetta che la pittura fu eseguita, come sembra probabile, contemporaneamente alla scrittura del manuscritto. Ha questa la data dell'anno 1478: il Perugino, nato nel 1446, aveva allora trentadue anni, e poteva benissimo occuparsi di dipingere in miniatura, prima di abbandonarsi affatto alla Pittura in grande. Diversamente bisognerà attribuire una sì rimarcabile pittura a Cosimo Rosselli, a Pietro di Cosimo, od a qualche altro bravo artista contemporaneo del Perugino.

Il disegno di questa pittura è sommamente superiore a quello di tutti i precedenti manuscritti: avvi maggior correzione nei contorni, maggior conoscenza dei movimenti del corpo umano e nelle attitudini una dignità quasi sconosciuta prima di quest'epoca. Le vesti sono altresì disposte in una maniera più naturale e più larga con pieghe corrispondenti all'azione del personaggio. Se l'uso dei colori presenta ancora qualche secchezza, direbbesi questa conseguenza di un difetto quasi inseparabile dal genere di Pittura. Ma la reale abilità, che l'artista aveva forse già acquistata nell'esecuzione di grandi quadri, lo mise in istato di animare le sue miniature con tocchi larghi, con tinte saviamente scelte, che producono il più armonico accordo.

Questa bella maniera, la più propria per adornare manuscritti di accurata esecuzione, non avrebbe dovuto mai essere dimenticata: ma, come ho già fatto osservare più sopra, poteva essa difficilmente diventare propria ad artisti i quali non facevano che opere di piccola dimensione: quando si vedono delle miniature perfette come questa, puossi ben a ragione presumere che vennero eseguite da pittori esercitati nel gran genere dell'Arte.

Tav. LXXIX. Miniatura ed ornamenti del Breviario del re Mattia Corvino: ms. latino. Fine del XV secolo.

È verisimilmente ad uno di tali artisti che noi andiamo debitori delle pitture di un manuscritto della biblioteca del Vaticano, che porta il titolo di *Breviario* o libro delle Ore di Mattia Corvino.

Quel principe, cui le grandi gesta del padre procacciarono il trono di Ungheria, che egli onorò colle proprie sue virtù, era assai istruito. Amò gli artisti ed i letterati; a questi diede l'incarico di formare una biblioteca, a Buda, nella quale vennero collocati molti belli e rari manuscritti.

In quel numero era anche il detto *Breviario*, il quale mi presenta l'occasione non solamente di rendere il dovuto omaggio alle grandi qualità di un principe sì degno della memoria e della riconoscenza delle Arti; ma vi trovo altresì un esempio proprio a mostrare che i pittori di questa età, sebbene fossero di già abilissimi, pure erano talvolta ancora inclinati ad abusare della loro abilità, col ricuoprire un libro di ornamenti anche inutili, piuttosto che mostrarsi dotti nelle parti veramente grandi, quindi più importanti dell'Arte medesima.

Il quadro rappresentante la vocazione di san Pietro (foglio 346 del manuscritto) è fra tutti quello che si avvicina di più al bello stile della miniatura della Bibbia d'Urbino, argomento della precedente tavola.

Gli altri quadri non l'uguagliano nè nella invenzione, nè nella disposizione, nè nel disegno. Minore semplicità nelle attitudini: minore verità nella espressione delle teste: qualche pesantezza nelle proporzioni; qualche durezza nei contorni: tuttavia trovasi nelle carni, e particolarmente nelle figure di fanciulli o di genj alati, una maniera assai morbida. Lo stile dei panneggiamenti è grandioso: quasi direbbesi appartenere alla Scuola Fiorentina. Sappiamo che il re di Ungheria teneva alla sua corte diversi maestri di quella celebre Scuola. Aveva egli sposato, nel 1476, Beatrice, figlia di Ferdinando I, re di Napoli.

I paesaggi, che formano il fondo di quei quadri presentano spesse volte situazioni amenissime e variate. Ma non avvi nulla di più ricco degli ornamenti, che contornano tutta la pagina. Alcune di esse ne sono quasi intieramente coperte, e danno un esempio dell'abuso di cui ho parlato in principio di questo discorso. Ho fatto incidere gli ornamenti che contornano il foglio 355, e l'ho unito al frontispizio del foglio settimo. Vi si vedono, frammiste agli argomenti pii delle antiche pitture, varie figure della mitologia ed altre immagini profane; genere, che nel XIV e nel XV secolo, più

che nel XVI, usurpava un posto nelle opere religiose. Ho creduto, con questa tavola, di dover mettere sotto gli occhi del lettore un esempio di siffatta associazione di oggetti per natura fra loro differentissimi, a fine di mostrare la specie di legame che li unì, ed il passaggio da questo stato di cose ad un ordine più savio che li ha separati. Il carro di Nettuno, che vedesi nella parte inferiore del frontispizio, annunzia tutt'al più, colle sue forme, il ritorno dell'antico e buono stile.

Tav. LXXX. Miniature di una raccolta di poesie, in onore del pontef. Giulio II, e de' suoi nipoti: ms. latino. XVI secolo.

L'elogio in versi del pontefice Giulio II, da cui ho copiato le pitture della tavola LXXX, benchè decorato assai riccamente, non contiene però una moltiplicità di ornamenti come vedonsi nell'opera precedente.

Consultando meno le convenienze, delle quali non tenne gran conto l'artista che eseguì quest'opera in principio del secolo XVI, per poter così lusingare l'ardore marziale del papa, credette di dover scegliere i suoi simboli fra quelli usati dall'antichità per onorare i guerrieri vittoriosi. Imitò egli l'autore del poema, il quale celebra le militari gesta del papa Giulio II, più ancora delle sue virtù pontificie. Quindi lo rappresenta, dopo la sua conquista di Bologna, trionfante su di una quadriga, preceduto dalle valorose sue truppe e strascinando dietro al suo carro i prigionieri incatenati, simile a Giulio Cesare, di cui aveva egli preso il nome (*); ma considerando in seguito in Giulio II il carattere di pontefice, lo dipinge che entra in Roma nella domenica delle Palme, dell'anno 1507.

L'anima grande e forte di quel sommo pontefice somministrava ampio alimento a siffatte finzioni poetiche, nella stessa maniera che la rovere, *robur*, aveva somministrato uno stemma parlante alla sua famiglia che chiamavasi *Della Rovere* (**).

I ritratti dei nipoti di Giulio II, che divisero con lui le fatiche e la gloria vedonsi insieme a quello del papa nei margini della pagina 9.

Quelle immagini, sia che si osservino ad una ad una in particolare, sia che si tenga conto solamente dell'insieme dell'invenzione, provano che l'Arte cercava di avvicinarsi ai principj dell'antico, tanto nella miniatura quanto negli

(*) *Signis in hostes illatis, pugna, victoria, triumpho, Julium plane egit.* Ciaconio, nella vita di Giulio II papa.

(**) È di quella quercia, che il cardinal Bembo diceva, indirizzando le sue parole a Sisto IV, della medesima casa di Giulio II:

Cura Deum quercus Sancta, piumque nemus,
Dignaque Cecropiæ, pinguis in sylva Minervæ
Cedat, et herculeis populus apta comis;
Cedat et ipsa suo laurus Phoebeia luco,
Inflexæque pedem Bacchica serta hederæ,
Vel myrthi Veneris, vel Sylvani cyparissi,
Vel quæ capripedi pinus amata Deo est.

altri suoi rami. Se l'autore non raggiunse quello scopo nell'esecuzione delle figure, le quali sono tozze, poco eleganti e senza effetto, la composizione però ha un movimento generale, che conviene benissimo ad una marcia trionfale. Il paesaggio della scena è vasto e ben inteso: vedonsi dei gruppi di piante disposte con molto gusto, diverse acque, ed una amena lontananza con una buona prospettiva. In somma pare che questo quadro sia l'opera di un pittor in grande, il quale prestavasi, col suo pennello, come ne vedemmo già altri esempj, all'abbellimento dei manuscritti.

Che chessia però, le tre ultime tavole, che noi abbiamo esaminato sono una prova completa che l'invenzione diventava più poetica, la composizione più elevata, il disegno più corretto, e che gli ornamenti più ricchi erano anche di miglior gusto.

È adunque con quelle tre tavole, che io devo terminare la storia delle miniature eseguite in abbellimento dei manuscritti.

Per conseguenza, la tavola seguente, cioè la LXXXI, non presenta che un quadro cronologico della calligrafia e del meccanismo tanto della scrittura, quanto delle pitture dei manuscritti.

Tav. LXXXI. Quadro cronologico della Paleografia greca e latina. Dall' VIII al XIV secolo.

La spiegazione delle tavole ne dà una notizia più distinta, notando le differenti circostanze relative alla esecuzione dei manuscritti, le quali, benchè si leghino sotto qualche rapporto colla Storia della Pittura, non avrebbero però potuto trovar qui il loro luogo, senza interrompere la nostra narrazione.

Abbandonando finalmente i generi inferiori, che la mancanza di monumenti più importanti ed il desiderio di considerare l'Arte sotto tutti i suoi aspetti ci impegnarono ad esaminare con attenzione, getteremo noi ora i nostri sguardi sopra opere di un ordine superiore, seguiremo le vicissitudini che provò la Pittura in grande, tanto a fresco, quanto ad olio, ed osserveremo la fortunata rivoluzione che alla perfine produsse il totale rinnovellamento.

PITTURA A FRESCO

QUADRI A TEMPERA, O AD OLIO, SUL LEGNO O SULLA TELA

Agli esempj di decadimento che ci somministrarono le pitture delle catacombe, dai primi tempi, in cui quei sotterranei diventarono l'asilo religioso dei Cristiani, fino verso il X od XI secolo; a quelli che ci hanno dato i

musaici e le miniature dei manuscritti greci e latini, noi aggiugneremo anche l'esame di moltissime opere, le quali appartengono, come le immagini eseguite nelle catacombe, al ramo principale dell'Arte, ed alle quali conviene più specialmente il nome di Pittura, che non ai musaici ed agli ornamenti dei manuscritti. Saranno queste le pitture a fresco, a tempera, all'olio, sul legno e sulla tela. Noi terremo dietro alla storia di questo genere capitale, dal IX e X secolo fino all'epoca del totale suo ristabilimento.

Se fummo costretti ad aver ricorso ai musaici ed ai manuscritti, non fu già perchè la Pittura, sia a fresco che a tempera, avesse cessato di essere coltivata in Italia, nella Grecia e soprattutto a Costantinopoli, sede dell'impero e della Chiesa Greca. Cara alle affezioni umane, la Pittura servì in tutti i paesi ed in tutti i tempi all'amore, alla gloria, all'istoria ed alla religione.

È fuori di dubbio, che Costantino, il quale, voglioso di abbellire la nuova sua città colla più grande magnificenza, chiamovvi tanti architetti e scultori, impiegovvi altresì i pittori del paese non solo, ma anche gli stranieri. Tutti gli scrittori di quell'epoca accertano che quel principe ed i suoi successori, come anche i ricchi cittadini ad essi contemporanei, fecero eseguire moltissime opere di Pittura.

Alcuni epigrammi dell'Antologia greca risguardano certe immagini, le quali sembrano piuttosto dipinte che scolpite, sebbene indicate con una parola comune alle due Arti.

Quelle figure, collocate in luoghi pubblici (*), erano altrettanti omaggi resi a quei magistrati, i quali avevano ben meritato delle loro città, a quei dotti, ed anche a quelle donne, che i loro talenti o la loro bellezza avevano reso celebri.

Gli imperatori Teofilo, Basilio il Macedone, Leone il Sapiente, nel secolo IX, fecero ornare i loro palazzi con pitture relative agli avvenimenti, in conseguenza dei quali erano saliti fino al trono imperiale. Costantino Porfirogenito adoperò egli medesimo il pennello, e questo talento gli fu di gran sollievo ne' suoi infortunj. I di lui successori nei secoli X, XI e XII, fecero essi pure rappresentare sulle interne pareti de' loro palazzi i combattimenti

(*) Per ciò, che appartiene qui alla Pittura, come feci già per la Architettura e per la Scultura, invito i miei lettori ad esaminare le dotte Memorie del sig. Heyne, inserite negli Atti dell'Accademia di Gottinga, persuaso che ne saranno pienamente soddisfatti.

nei quali erano stati vincitori, e le caccie, in cui eransi distinti per la loro destrezza e pratica. L'adulazione anzi giunse al punto di fare dipingere quelle prodezze medesime nelle case dei cortigiani. Uno di questi, parente di Manuello Comneno, cadde in disgrazia per avere trascurato questa adulazione verso il suo principe.

L'imperator Michele, nel XIII secolo, servissi della Pittura per conservare la memoria dei grandi avvenimenti del suo regno e soprattutto della pompa trionfale con cui fu illustrata l'estrema sua carriera vitale, nel 1281.

Ma chiamata a lavori molto più rispettabili, dopo di avere abbellito le sepolcrali dimore dei primi martiri, venne la Pittura consacrata dai capi della cristiana religione a decorarne le chiese. Appena ebbero i sommi pontefici ottenuto, nel IV secolo, la libertà di costruire dei tempj, gli hanno essi adornati di immagini in onore del Dio Creatore, del Dio Salvatore, della Vergine Madre e dei fedeli, la cui vita, santificata dalle loro buone opere e dalle loro preghiere, meritava un pubblico omaggio.

I pittori greci nel VII e nell'VIII secolo, avevano ricoperto di pitture non solamente le pareti delle chiese di Costantinopoli e degli altri tempj dell'Oriente, ma anche le facciate delle case e le mura di quasi tutti gli edifizj pubblici. Ed è forse quest'eccesso, che diede origine agli Iconoclasti, eretici il di cui inconsiderato zelo li spinse fino a distruggere le più venerande immagini, ad impedirne il culto ed a crudelmente perseguitarne i veneratori non solo, ma anche gli autori.

Fu all'epoca di quella persecuzione che i pittori, i quali, in tutta l'estensione del paese dipendente dalla Chiesa Greca, vivevano col frutto dell'arte loro, emigrarono, venendo per la maggior parte in Italia, e stanziandosi particolarmente nelle province distinte col nome di Magna Grecia.

Furono essi ben accolti dai pastori della Chiesa Latina, i quali, detestando l'errore dei scismatici dell'Oriente ed obbedendo al secondo concilio di Nicea, moltiplicarono invece le pitture religiose d'ogni specie e particolarmente i musaici. Quindi ne venne di conseguenza, come notammo già relativamente alla tav. XVIII, sulla quale sono incisi i musaici dell'VIII e del IX secolo, una marcata influenza dello stile della Scuola Greca su quel genere di Pittura.

Quest'influenza continuò anche nel seguente secolo; che anzi non potè che aumentarsi quando, nel secolo XI, Desiderio, abbate di Monte Cassino,

citato sì soventemente per questo fatto, fece venire diversi maestri greci da Costantinopoli, per fondare una scuola di Pittura in musaico, nella quale vennero istruiti moltissimi religiosi dell'ordine di san Benedetto.

Le relazioni di Costantinopoli e dell'Oriente coll'Europa, e principalmente coll'Italia, dove i Greci si mantennero ne'loro possedimenti fin'anche dopo l'XI secolo, non essendo mai state totalmente interrotte, il genio greco non cessò mai di agire ed avere influenza sull'Occidente, in tutto ciò che risguardava le Arti del disegno.

Gli stabilimenti dei Veneziani, dei Pisani e dei Genovesi nell'impero greco, consolidarono siffatte relazioni a vantaggio del commercio, ed il commercio comprese fra gli oggetti, di cui incaricavasi, anche le produzioni della Pittura, tale come era allora in Grecia.

I monaci ed i preti latini che seguirono nelle crociate le armate europee, e più ancora coloro i quali viaggiarono in Oriente dopo la presa di Costantinopoli fatta dai Crociati, ne portarono via molti quadri greci; e nel far ciò seguirono l'esempio dei monaci greci che venivano a stabilirsi in Italia.

Quei quadri rappresentavano principalmente delle immagini della Beata Vergine; erano quelle Madonne, conosciute col nome di *Madonne dipinte da san Luca*, numerosissime in Roma e negli Stati della Chiesa.

Molti maestri greci andarono a Roma colle loro opere, come al tempo della prima conquista della Grecia fatta dai Romani, e fondarono in Italia una vera Scuola Greca.

Dalla mescolanza di quella scuola colla scuola nazionale, composta di pittori italiani, formossene una terza *mista*, che puossi chiamare *Greco-Italiana*.

Sono quindi le produzioni di quelle tre scuole che ci serviranno per la continuazione della Storia della Pittura durante la sua decadenza, ed è per quest'oggetto che furono riuniti sulle seguenti tavole, gli avanzi delle produzioni dell'Arte, dei secoli X, XI, XII e XIII, fino all'epoca del XV e del XVI, nella quale dopo di avere ricevuto i suoi principj dai migliori maestri di Siena e di Firenze, la bella Scuola puramente Italiana giunse al suo primo ristabilimento.

Da questi differenti stati della Pittura in Italia sono nate alcune questioni conosciutissime da coloro, i quali si occupano della storia moderna

delle Arti: tali questioni sembrano trovar qui il loro posto, ed ardisco di lusingarmi, che vi troveranno anche la loro soluzione.

Hanno siffatte questioni per iscopo principale quello di sapere se la Pittura fosse intieramente perduta in Italia, verso il XII secolo; se vennero chiamati dei pittori greci per quivi rinnovellarla; se furono Cimabue ed i suoi successori, della Scuola Fiorentina, che ottennero quell'avvantaggio: *Avendo poco meno che risuscitata la Pittura.*

Sono queste le asserzioni del Vasari, nella vita di quel pittore: diedero esse occasione a molte dissertazioni polemiche contro quell'autore e contro la Scuola Fiorentina, per parte delle altre Scuole dell'Italia e dei loro storici.

Io non starò qui a discutere con lunghi ragionamenti i titoli, cui sono appoggiate quelle reclamazioni. Se, da un lato, la maggior parte degli scrittori semplicemente letterati tengono in maggior conto le date e la narrazione dei fatti, che non lo stile delle pitture; dall'altro lato gli scrittori artisti, fissati troppo esclusivamente su ciò che appartiene all'Arte stessa, trascurano spesse volte la precisione delle date e la determinazione dei luoghi. Sarà dunque riunendo questi due estremi, o piuttosto evitandoli, e non prendendo troppo alla lettera le espressioni dei letterati e degli artisti, che giugneremo a scuoprire la verità. La bilancia delle opinioni fu soggetta a delle oscillazioni che la sola imparzialità ed il tempo possono far cessare.

Osservando le pitture, di cui dobbiamo parlare, con una attenzione affatto priva d'ogni interesse di patria e di Scuola, ci sarà permesso di decidere sui luoghi, sulle epoche e sugli autori di quelle produzioni. Presenterolle qui confrontate le une colle altre di maniera, che sia facile agli occhi anche i meno esercitati di distinguerne tutte le gradazioni.

Aggiugnerò altresì che quelle opere della Pittura greca portate di Grecia in Italia, od eseguite nelle città dell'Italia da pittori greci, sono oggi, colle miniature dei manuscritti, i soli mezzi che ci restano per formarci un'idea dell'Arte greca durante la sua decadenza e per stabilirne la storia per mezzo dei monumenti.

VECCHIA SCUOLA GRECA IN GRECIA

X, XI, XII e XIII SECOLO

È per raggiungere questo scopo che pubblico una pittura greca sulla tavola LXXXII. È dessa sul legno ed a tempera: rappresenta le esequie di sant'Ephrem.

T. LXXXII. Esequie di sant'Ephrem, pittura greca, a tempera, sul legno. XI o XII sec.

Il pittore arricchì la parte superiore della composizione aggiungendovi alcuni gruppi delle varie occupazioni degli antichi Padri nel deserto. Il celebre diacono d'Edessa, di cui la tavola XLIX rammentò la dottrina e la santità, ritirossi in quei luoghi di preghiera. Vedonsi gli anacoreti occupati nel lavoro delle loro mani, nella lettura dei libri santi, nella contemplazione, ecc. Nel mezzo è rappresentato uno stilita nella sua incomoda abitazione, e più sopra un angelo che trasporta in cielo l'anima di sant'Ephrem, in figura di fanciullo.

Nella parte inferiore del quadro, molti solitarj, alcuni dei quali venuti dai più lontani deserti, trovansi raccolti intorno alla tomba, in cui deve essere deposto il cadavere del santo. Distinguonsi fra essi due vescovi insigniti del pallio greco. Molti di questi personaggi sono rimarcabili per i sentimenti che si manifestano sui loro volti, e particolarmente per l'espressione della loro venerazione pel solitario, di cui compiangono essi la morte.

I panneggiamenti sono di uno stile conveniente ai personaggi ed al soggetto. Questo stile, in un col carattere delle teste, di cui puossene formare un'idea precisa essendo calcate sulle figure originali, mi persuade che questa pittura sia stata eseguita in Grecia; ecco la ragione per cui l'ho classificata fra le produzioni della Scuola Greca.

Non essendovi alcuna indicazione di data, io credo eseguita questa pittura fra il X e l'XI secolo. Darassi certamente il medesimo giudizio, se si paragonerà colle pitture del Menologio greco ed in particolare con quella pubblicata sulla tavola XXII, rappresentante l'assemblea dei Padri del secondo concilio di Nicea occupati della condanna degli Iconoclasti, nella quale apparisce maggior franchezza e sapere, e la quale è altresì più antica.

Il colorito del quadro di sant'Ephrem, benchè sia a tempera, come tutti quelli che dipingevansi a quell'epoca sul legno, ha però una tale vivacità nelle parti non consumate dal tempo, che fu creduto dipinto ad olio (*).

(*) Probabilmente fu fatto uso di una vernice grassa, che ingannò M. Bottari, il quale pubblicando un'incisione di questo quadro, lo disse dipinto ad olio: errore che ha corretto nella sua edizione del Vasari.

Ci insegna il prelodato scrittore, nella spiegazione da lui pubblicata di questa composizione (*Roma subterranea*, tom. III, pag. 219), che fu creduta trasportata da Costantinopoli, da Francesco Squarcione d'origine schiavona, il quale, dopo di avere studiato in Grecia, formò a Padova una numerosa scuola di Pittura, dalla quale uscì Andrea Mantegna.

Questo quadro, dopo di essere stato in diverse mani, passò in quelle del cardinale Livizzani e finalmente fu collocato nel *Museum Christianum* della Biblioteca del Vaticano. Superiormente leggesi, in greco, *la Morte*, o come dicevano i Greci, *il sogno di sant'Ephrem*: inferiormente un'iscrizione greca lo dice opera del pittore *Emmanuel Tranfurnari*.

Trovasi nel tomo III del *Thesaurus veterum diptychorum*, pag. 44, l'incisione di un quadro greco, la di cui composizione ha moltissima rassomiglianza con questa.

Il quadro inciso sulla tavola LXXXIII, che appartiene ad un rito particolare della Chiesa greca, chiamato *Greco-Rutenico*, o *Greco-Moscovita*, è un monumento di un ramo della Scuola Greca, conosciuta col titolo di Scuola *Rutenica*.

T. LXXXIII. Sepoltura della B. Vergine: pittura rutenica, a tèmpera, sul legno. XI secolo.

Rappresenta la deposizione della Beata Vergine nel sepolcro, ciò che, nel rito e nella lingua rutenica, chiamasi, come apparisce dalla iscrizione all'alto del quadro, *il sogno della Vergine, Madre di Dio.*

Il suo Divin Figlio tiene ancora fra le sue braccia una piccola figura, colla quale i pittori di quell'epoca intendevano di rappresentare l'anima nel momento in cui abbandona il corpo: è dessa nuda come la Verità e giovane come la Virginità. Un angelo, gli Apostoli ed alcune sante donne, adempiono presso la Vergine agli estremi doveri: quindi il soggetto di questa composizione è presso a poco eguale a quello della precedente pittura.

Ma la disposizione di questo quadro, i dettagli e le azioni stesse di ciascuna figura, non si spiegano così chiaramente. Le espressioni ed i movimenti non hanno nè la stessa verità, nè la stessa dignità. Se lo stile, e particolarmente le pieghe delle vesti, ecc., ci rammentano la maniera greca, l'opera non può non pertanto appartenere che ad una di quelle Scuole, che noi chiamammo *secondarie*, ed i suoi caratteri tutti la fanno collocare ad un' età inferiore, che sembra essere il secolo XI.

Puossi dire altrettanto di un quadro in onore di san Nicola, vescovo di Mira nella Licia, di cui credesi che il corpo ed il culto siano stati trasportati, verso l'epoca suddetta, a Bari nella Puglia, dove quel santo è in grandissima venerazione e come lo è anche in Russia.

Il ritratto del santo, N.° 2, e le figure copiate dal contorno del quadro, calcate sugli originali, N.° 3 e 4, come anche quelle del gran quadro N.° 1, fanno collocare quest'opera presso a poco verso l' epoca medesima.

Il colorito del primo quadro, cioè quello della Vergine, è secco e manca di intelligenza. Quello del secondo, anche meno impastato, si avvicina molto a quello delle pitture dei manuscritti.

Oltre ad una cornice d'argento, cesellata assai diligentemente, che adorna quei due quadri, la testa di ciascun personaggio è sormontata da un cerchio d'argento, più o meno grosso incollato o fermato con piccolissimi chiodi. Quest'ornamento, di un genere barbaro, forma sul fondo della pittura un rilievo insoffribile alla vista: nondimeno è ancora frequentemente usato nelle

opere greche, e quell'uso fu comunicato perfino all'Italia, dove non è difficile di vedere quei cerchj d'argento sulle pitture ad olio, della Vergine o di Gesù Cristo, che la divozione crede onorare con siffatte stravaganze.

T. LXXXIV. Pittura a fresco, di un maestro della Scuola Greca stabilito in Italia, IX o X sec.

Le pitture incise sulla tavola LXXXIV, non vennero trasportate dalla Grecia: ma furono eseguite a Roma da un pittore greco, appartenente alla Scuola Greca, che trovavasi già da qualche tempo stabilito in Italia: quindi sono esse evidentemente inferiori a quelle della tavola LXXXIII, fatte da un maestro greco ed in Grecia, sebbene quest'ultime siano della medesima epoca, cioè del X secolo.

Il pontefice Pasquale I, quando fece edificare la chiesa di santa Cecilia, impiegò molti artisti greci nell'esecuzione del musaico che ne adornava la tribuna. Ed è assai verosimile che quel pontefice medesimo, od alcuno de' suoi successori, abbia poscia incaricato gli allievi dei suddetti maestri di dipingere nell'interno del portico i principali avvenimenti della vita e del martirio di santa Cecilia, di suo fratello e del suo marito. Le dette pitture sono disposte nella parte inferiore della presente tavola in un ordine simile a quello nel quale erano state eseguite sulle pareti di quel portico. Se ne troveranno le necessarie notizie nella spiegazione delle tavole. Quivi ho indicato altresì gli argomenti e l'origine delle pitture incise nella parte superiore. La prima, N.° 1, è anteriore a quelle di santa Cecilia; la seconda, N.° 2, può dirsi ad esse contemporanea. Ambedue manifestano il pennello di una Scuola Greca e la certezza a questo riguardo sarà completa, se quelle pitture si paragoneranno col quadro, egualmente greco, citato più sopra.

T. LXXXV. Pittura greca, sul legno, portata in Italia, XI o XII sec.

Il quadro inciso sulla tavola LXXXV è di uno stile assai inferiore a quello delle pitture pubblicate sulle tavole precedenti. I caratteri delle iscrizioni greche, che leggonsi sul quadro medesimo, lo fanno credere dell'XI ovvero del XII secolo.

Gesù Cristo è seduto maestosamente sopra una spezie di trono: ma i due apostoli in piedi ai di lui fianchi, sono in un'attitudine dura ed insignificante; difetto questo che avremo pur troppo occasione di fare osservare in altre produzioni, anche delle età seguenti.

I colori sono applicati senza intelligenza sopra un fondo d'oro: il vestito di Gesù Cristo è di color verde declinante all'azzurro; il mantello di san Pietro è di color giallo-rossastro. Il pennello che tentò di unire le tinte per mezzo di tratteggi, non ha nulla di morbido, nè nelle vesti, nè nelle carnagioni.

La testa di san Pietro e la mano di Gesù Cristo furono calcate sugli originali. Volli così mostrare il carattere del disegno, che è duro e secco, particolarmente nelle informi articolazioni delle dita, con grandi pretensioni nella cognizione dell'anatomia.

Siffatte pretensioni sono ancora più visibili nella figura incisa sulla tavola LXXXVI, copiata da un quadro del secolo XII, che rappresenta sant'Antonio, abbate.

T. LXXXVI. Pittura greca a tempera, sul legno. XII secolo.

I muscoli del viso sono delineati in nero ed i contorni assai risentiti. Le masse sono indicate con ispazj lasciati in chiaro. Le fibre secche e stirate sembrano corde: i capegli ed i peli della barba sono contati come altrettanti fili.

La maniera con cui questa figura fu incisa, servendosi del disegno calcato sull'originale, ne presenterà un' idea esatta.

Non potrassi tutt'al più non concedere che quella vecchia Scuola Greca non era priva affatto di cognizioni anatomiche. Non le mancò che l'arte di nasconderle: rimprovero giustamente fatto talvolta, dopo il rinnovellamento, a due maestri, i quali si sono mostrati profondamente instruiti in tale cognizione del corpo umano.

Questo quadro è sul legno e perfettamente conservato. Il legno è coperto con un intonaco di gesso fino, della grossezza di una linea, e sul gesso avvi una sfoglia d'oro. I colori sono a tempera ed usati non a tocchi ma a tratteggi. Alcuni tratti larghi, contati e profondi, marcano le ombre e le pieghe, ed i passaggi da una piega all'altra, come in un niello. Il mantello dell'abbate è rosso: la veste di sotto verde, e verde pure il bavero o collare che gli cuopre le spalle. I lumi ed i colori locali non presentano nè mezze tinte, nè riflessi.

Bisogna collocare ne' tempi inferiori, cioè verso la fine del secolo XII, od in principio del XIII, il quadro inciso sulla tavola LXXXVII. Rappresenta una di quelle immagini della Vergine, attribuite a san Luca, e le quali, dopo la presa di Costantinopoli, fatta dai Crociati nel 1204, furono trasportate in grandissimo numero dall'Oriente in Italia, e sono sempre state l'oggetto di una grande venerazione, tanto nella Chiesa Latina, quanto nella Greca.

T. LXXXVII. Madonna greca, pittura a tempera, sul legno. XIII secolo.

Era un'immagine simile a questa, che i generali greci, negli ultimi tempi dell'impero, facevano portare alla testa delle loro armate, perchè ne

fosse la *Condottiera*; ed è questo medesimo titolo, che fu dato alla Vergine sul quadro medesimo che noi esaminiamo, come leggesi nella iscrizione, malgrado la sua inesattezza.

L'imperatore Alessio Duca, soprannominato Murzuflo, avendo perduto uno stendardo di questo genere, in uno scontro coi Latini, sotto le mura di Costantinopoli, disperò della conservazione del suo trono e della sua vita, e perdette in fatto l'uno e l'altra nello stesso anno.

I pittori greci di quella età stavano più attaccati al testo greco, il quale dice *Nigra sum, sed formosa*, che non al precetto dell'antica Scuola Greca, la quale esigeva che tutte le figure, particolarmente quelle degli Esseri divini, fossero belle. La testa della Vergine nella presente figura è senza dubbio lontanissima dalla bellezza prescritta dalla Scuola Greca: sono tali e tanti i suoi difetti, che sola basterebbe quasi per dimostrare l'estrema decadenza di quella medesima Scuola (*). Una tinta assolutamente nera, occhi assai aperti, guardatura piuttosto fiera, labbri chiusi l'uno contro l'altro, naso e guancie di una smisurata lunghezza, mento brevissimo, mani lunghe e strette, dita affilate, contorni pesanti; eccone i principali caratteri. Le pieghe delle vesti sono indicate con linee crude e taglienti; le tinte sono unite a forza di tratti in tutti i sensi. I colori sono nerastri, o di un rosso declinante al giallo.

Sgraziatamente furono pitture più o meno simili a questa, che servirono di guida agli artisti, sia perchè non ne conoscevano di migliori, sia perchè la divozione non permetteva di allontanarsi da quei tipi considerati come sacri.

Tuttafiata, per essere giusti, bisogna convenire, che nelle epoche in cui l'Arte fu intieramente nulla in altre parti, oppure quando non dava che produzioni mostruose, anche nei secoli IV e V, nella Grecia invece conservò essa sempre una vaga rimembranza dei principj, su cui era stata fondata;

(*) *Maniera di maestri greci, occhi spiritati, mani aperte, in punta di piedi.* Vasari, *Proemio delle vite*, tomo I.

Figure senza proporzione, senza disegno e senza colorito, senz' ombre, senz' attitudine, senza scorti e senza varietà, senza invenzione o componimento . . . un nero profilo, con occhi grandi e spaventosi, piedi ritti in punta, e mani aguzze, con una durezza più che di sasso. Baldinucci, *Notizie*, ecc., tomo I, pag. 163.

Una linea oscura contorna i profili delle membra. Tratti angolosi, e regolari per le pieghe secche e senza rilievo; un color di oscura filiggine, nero e rossastro, giallo opaco, le distinguono, occhi molto aperti, pupille grandi, ma distaccate dalla palpebra inferiore, bocca stretta, non ben segnata, mascella molto larga e piena, naso adunco sulla cima. Dita delle mani lunghe, secche ed aguzze sulla cima. Tinta delle carni giallo fosco, colore d'olivo. Morrona, *Pisa illustrata*, tomo II, cap. 3.

principj che avevano fatto la sua gloria per un sì lungo spazio di tempo, ed in conseguenza dei quali mostrò sempre, nel disegno, alcuni resti delle belle forme, e nella disposizione una lodevole conformità colle regole seguite dagli antichi.

Gli antichi Greci, nei secoli d'ignoranza, peccavano piuttosto per eccesso che per difetto. Quegli occhi, il di cui sguardo sembra esprimere lo stupore, occupavano sempre una grande e bella incassatura; quelle proporzioni esagerate delle guancie e del naso presentavano ciò non pertanto una certa nobiltà nel carattere; quelle pieghe dritte e meschine, che prolungavansi sulle vesti, partendo dall'alto, terminavano sempre con dignità. Così non si può negare che l'attitudine od il movimento delle figure abbia ancora qualche cosa dell'antico grandioso; tali sono il Giosuè che ferma il sole, sulla tavola XXX; l'Isaia e la Notte, sulla tavola XLVI; i compagni di sant'Ephrem, sulla tav. LXXXII.

Quando la monotonia non è comandata dallo spirito religioso dell'argomento, la composizione presenta ancora un giusto sentimento di convenienze. In prova di ciò posso citare le allocuzioni di Giosuè, tav. XXVIII; i funerali di sant'Ephrem, tav. LXXXII, e la danza delle donzelle israelitiche, tav. LXII, nelle quali scorgesi un'ingenua grazia.

Questi resti dell'antica perfezione saranno utili all'Arte, quando al suo risorgimento farà essa a mano a mano nuovi progressi. Continuiamo adunque a farne la ricerca e ad esaminarli, in mezzo agli errori che vedremo ancora riprodursi in alcuna delle seguenti tavole.

Tavola LXXXVIII. La Presentazione; pittura a tempera, sul legno. XIII secolo.

Il pittore Giovanni, che eseguì il quadro della Presentazione di Gesù Cristo al tempio, inciso sulla tavola LXXXVIII, non mostra maggiori cognizioni nelle forme, dell'autore del quadro precedente; per cui quest'opera appartiene all'epoca medesima.

Le attitudini hanno poca espressione, od una espressione ridicola. La testa della Vergine è egualmente difettosa quanto quella della Madonna sulla precedente tavola.

Puossi però lodare l'artista, quanto alla composizione, per avere riunito tutte le circostanze dell'azione, facendo assistere alla cerimonia san Simeone e la profetessa Anna, conformemente al testo del Vangelo di san Luca. Questo merito, in una parte principale dell'Arte, sarebbe degno di un tempo migliore.

T. LXXXIX. Pittura greca, a tempera, sul legno. Dal XII al XIII secolo.

La Pittura, in quest' epoca di decadenza, non poteva sortire dallo stato di freddezza in cui l'abbiamo osservata, senza precipitarsi nello stato opposto: è ciò, che succedette al pittore greco, il quale volle esprimere il dolore della Madre di pietà, nel quadro inciso sulla tavola LXXXIX.

L' espressione del viso, le proporzioni, la distinzione dei muscoli, tutto può dirsi una spezie di caricatura. Il colorito nei chiari è bruno, secco e senza rilievo. Il vestito della Vergine è pesante: diverse linee crude e nere ne marcano le pieghe.

Tav. XC. Altre pitture greche, a tempera, sul legno. XIII secolo.

Trovansi presso a poco i medesimi difetti nel quadro greco, inciso sulla tavola XC, il quale sembra appartenere alla medesima epoca.

Nessuna correzione nel disegno, tanto delle figure di uomini, quanto dei cavalli: nessuna espressione nelle teste, sguardo incerto, forme monotone. I colori sono applicati senza alcuna digradazione, sopra un fondo d'oro; le tinte generalmente brune, sono lumeggiate qua e là con chiari distribuiti all' azzardo, e tratteggiate con un pennello fino, ma secco e duro.

Sebbene la composizione manchi di naturalezza e di verosimiglianza, pure l' immagine dei due guerrieri che camminano protetti da una mano celeste, riccamente vestiti, armati e montati superbamente, e salendo una scoscesa rupe, un movimento animato, magnifici dettagli, fermano l'attenzione dell' osservatore e presentano un nuovo esempio di quell' antico grandioso, di cui la Scuola Greca conservava ancora la rimembranza.

Tav. XCI. Trittico greco, ornato di pitture, a tempera, sul legno. XIII secolo.

Le numerose figure del trittico greco, rappresentato sulla tavola XCI, danno luogo alle medesime osservazioni (*). Le differenti parti sono sulla tavola stessa disposte, in maniera da far conoscere la sua singolare struttura, ed il luogo dei variati ornamenti, tanto internamente, quanto esternamente.

(*) Un *trittico*, come viene indicato dal suo nome medesimo, è un quadro composto di tre parti. Quella nel mezzo, cioè la principale è accompagnata da due altre, che si ripiegano su di essa e la cuoprono.

Queste tre parti sono dipinte internamente ed esternamente, di maniera che, aperto o chiuso che sia il trittico, presenta sempre qualche oggetto pio alla venerazione ed al culto.

Questa spezie di reliquiario è un oggetto di grandissima divozione presso i popoli della Chiesa Greca moderna, e particolarmente per quelli che seguono il rito chiamato *greco-moscovita*.

I trittici sono comunissimi anche presso i Fiamminghi ed i Cattolici del Belgio. Ve ne sono di così piccoli, che si possono portare appesi al collo: tale è quello di cui parlerò nella nota risguardante la tavola XCIII.

Quanto ai trittici, che collocavansi sugli altari, possono aver origine, come anche quei quadri dello stesso genere, i quali hanno due sole porte, dai dittici d'avorio, usati anticamente nelle chiese cristiane.

Questi medesimi trittici presero in seguito una forma piramidale, semicircolare o quadrata. Furono dipinti da tutte le parti, quindi collocati sugli altari, isolatamente, affinchè le pitture fossero visibili da ogni parte.

Vennero in seguito ridotti ad un solo pezzo, piano, che conservava però sempre le traccie della sua origine primitiva; ma che era dipinto da una sola parte. Finalmente diventarono veri quadri d' altare.

Non si può non riconoscere nella incisione N.° 7 l'assemblea del concilio di Nicea, in cui fu condannato Ario in presenza dell'imperatore Costantino. Le figure dei Padri del concilio, vestiti dei loro abiti pontificali, presentano una serie di personaggi venerabili. Ma osservasi pure, nei lineamenti del viso e nelle mani, un disegno scorretto e secco, nelle pieghe degli abiti molta durezza e monotonia. Insomma vi sono i difetti che trovammo nelle pitture da noi già esaminate. Le scorrezioni saltano meno all'occhio negli oggetti incisi in piccolo; ma ho fatto calcare sugli originali la figura della Beata Vergine e quella di Gesù Cristo, e queste daranno un'idea molto più esatta dello stile di quelle pitture.

SCUOLA GRECA STABILITA IN ITALIA

SECOLI XI E XIII

Tav. XCII. Pittura a tempera, sul legno, eseguita in Italia, nello stile greco. XII o XIII secolo.

Nessuno ignora a quali e quanti cambiamenti ed alterazioni vada soggetta una frazione di un popolo traspiantata fuori del suo nativo paese, sia in conseguenza di una conquista, sia in forma di colonia.

Queste differenze od alterazioni distinguonsi facilmente nelle Arti, qualora si paragonino le opere eseguite nella madre patria colle produzioni degli artisti traspiantati altrove. Troverassene qui un esempio, confrontando le sei precedenti tavole con quelle numerate XCII e XCIII, i di cui originali sono all'incirca del medesimo tempo.

Le pitture delle suddette tavole XCII e XCIII sono lavoro di due maestri, di cui l'uno sembra essere discendente dall'altro. Ambedue si qualificano per greci ed ambedue eseguirono le loro opere ad Otranto (*), città del regno di Napoli, di fondazione greca: di maniera che questi due monumenti non mancano di alcuna delle condizioni, le quali caratterizzano le produzioni delle Scuole Greche, stabilite in Italia.

Nella pittura sulla tavola XCII il disegno delle mani e dei piedi, tanto dell'una che dell'altra figura, non palesa maggior sapere di quello che scorgesi nei quadri da noi sotto questo rapporto già criticati. Il pittore non ha perduto affatto di vista i caratteri della Scuola nazionale. Gesù Cristo, di

(*) Questa città, l'antica *Hydruntum*, è situata sul mare Adriatico, in grandissima vicinanza del continente di Grecia, da cui è separata da un canale di sole trentasei miglia. Antica colonia greca, passata sotto la dominazione romana, poscia conquistata dai Turchi, fu a questi tolta dal duca di Calabria, lo stesso che diventò re di Napoli, nel 1481, col nome di Alfonso II.

una statura molto elevata, presenta un aspetto maestoso: l'altro è nobilmente disposto: l'aria colla quale riceve il tenero omaggio della Maddalena, è piena di bontà; ma d'altra parte la testa, il vestito, la posatura della penitente ci fanno a mala pena ricordare della Scuola materna, e manifestano invece il carattere del paese, nel quale l'artista aveva fissato la sua dimora.

Tav. XCIII. Visitazione della B. Vergine, e di santa Elisabetta: quadro di stile greco, eseguito in Italia. XIV o XV secolo.

I difetti della suddetta pittura, aumentati apparentemente da un più lungo soggiorno della generazione dei pittori in una terra straniera, sono ancora più sensibili in quella della tavola XCIII.

I costumi di sant'Elisabetta, della Beata Vergine e di san Giuseppe, sono affatto greci al punto, che si può riconoscere nelle due prime figure quello delle donne greche d'oggigiorno, mentre invece l'abito delle donzelle, che accompagnano quei santi personaggi, è affatto conforme alle usanze italiane.

Lo stile ha pure, in questa parte, un sì grande rapporto colla maniera dei maestri italiani, i quali *grecizzavano* nel XIV secolo ed anche nel XV, che forse non andrebbe molto lontano dal vero chi giudicasse che questa pittura appartiene ad una tale età, e prolungasse così fino alla detta epoca l'esistenza di una Scuola Greca, ovvero di una Scuola imitante i Greci, nella città di Otranto (*).

Tav. XCIV e XCV. Pitture a fresco, della chiesa di sant'Urbano, alla Caffarella, presso Roma: lavoro di una Scuola Greca stabilita a Roma. XV secolo.

Il *Quadro storico*, da me pubblicato, dello stato civile, politico e letterario della Grecia e dell'Italia, nelle epoche della decadenza e del ristabilimento dell'Arte, ha fatto conoscere le circostanze che hanno perpetuato quelle Scuole a Venezia, a Pisa, a Siena ed a Firenze.

Egli era altresì impossibile che il gusto delle Lettere e delle Arti, di cui Bologna è stato il centro nel medio evo ed anche prima, non vi abbia attratto coi dotti emigrati dalla Grecia, degli artisti del medesimo paese e che questi non vi fondassero delle Scuole.

(*) L'azzardo mi procurò delle prove sulla reale esistenza, in Otranto, di una Scuola Italiana associata ad una Scuola Greca, cui andava forse debitrice della sua formazione.

Questa prova risulta da un piccolissimo trittico, del genere di quelli che portavansi al collo, od anche in tasca. Offre egli internamente nella tavoletta di mezzo, e nel contorno dorato, varie immagini della Beata Vergine e del Bambino Gesù, eseguite d'una maniera greca, ma con lettere latine.

Sulla tavoletta, a destra, avvi san Girolamo ai piedi di un crocefisso, e sulla tavoletta, a sinistra, san Giovanni Battista, il di cui nome è scritto in latino.

Esternamente sulla tavola sinistra, avvi san Francesco di Paola, col nome scritto in latino.

Sulla tavoletta destra vedesi dalla parte esterna il monogramma di Cristo, circondato da raggi e sul rovescio della tavoletta di mezzo leggesi la seguente iscrizione:

† JOANES MARIA SCVPVLA
DIRVNTO PINXIT IN
HOTRANTO.

Questo trittico giunse troppo tardi nella mia collezione; ed ecco la ragione per cui non trovasi inciso sopra alcuna delle tavole di quest'opera.

Due pitture a fresco, che ancora si vedono internamente sulle pareti della chiesa di santo Stefano di detta città, sono evidentemente produzioni di quelle Scuole. Da una parte della chiesa vedesi la crocifissione e dall'altra Gesù Cristo che porta la croce, accompagnato dalle sante Donne.

Quest'ultima composizione trovasi sulla tavola LXXXIX incisa sotto un quadro di indubitata origine greca, per dimostrare col confronto l'identità della sua origine, ed anche l'epoca medesima.

Quei due soggetti, la sola idea dei quali inspira il rispetto e la venerazione, sono ben lontani dall'essere trattati in una maniera conforme al loro nobile e commovente carattere. Le contorsioni delle figure del secondo quadro e l'espressione esagerata del primo, ci palesano l'imitazione di una maniera antica corrotta dal tempo e non possono attribuirsi che ad un pittore greco, ovvero ad un italiano, allievo dei medesimi Greci nelle di cui mani l'Arte aveva di già considerabilmente degenerato.

La tradizione infatti e gli storici del paese, e tra questi il Malvasia nella sua *Felsina pittrice* (tom. I, parte I, pag. 7), collocano questo quadro nel secolo XII e considerano le lettere latine P. F., probabilmente come iniziali del nome di un artista latino, allievo di una Scuola Greca.

I musaici eseguiti a Roma da maestri greci, per la decorazione delle chiese le più antiche e le più celebri, fino nel XIII secolo ed anche dopo, avevano necessariamente dato origine in quella città allo stabilimento di molte Scuole Greche. Ed è a siffatte Scuole che noi andiamo debitori della maggior parte delle pitture a fresco, eseguite sulle pareti delle chiese e nei monasteri, cui quelle appartenevano.

Fra le opere di questo genere, conservate ancora a' nostri giorni, le più rimarcabili sono quelle della chiesa di sant'Urbano, alla Caffarella, presso la fontana della ninfa Egeria, e le quali portano una data dell'XI secolo.

Ho fatto incidere quelle pitture sulle tavole XCIV e XCV. Rappresentano esse diversi passi della vita e della passione di Gesù Cristo, della vita di sant'Urbano e di molti altri santi e sante.

È facile il comprendere che siffatte Scuole stabilite a Roma non potevano conservare lungamente il loro stile primitivo e che l'alterazione doveva altresì essere più considerabile, quand'elleno passavano dai maestri greci che le avevano fondate, nelle mani dei loro allievi, greci od italiani. Questi

ultimi in particolare univano lo stile straniero alla maniera delle Scuole indigene, e le pratiche de' loro maestri colle usanze nazionali (*).

La composizione, il disegno, il movimento delle figure, le pieghe delle vesti, delle pitture che noi ora esaminiamo, se vorranno i lettori ricordarsi della disposizione e dello stile dei quadri puramente greci, de' quali abbiamo già parlato, metteranno quella verità nel suo pieno giorno.

Tav. XCVI. Pitture a fresco della basilica di san Paolo, fuori delle mura, presso Roma; opera di una Scuola Greca, stabilita a Roma. XI secolo.

Le pitture che adornano le pareti interne della basilica di san Paolo, osservate attentamente e soggettate ai medesimi confronti, giustificheranno del pari la nostra asserzione (**).

SCUOLA PURAMENTE ITALIANA

XI, XII E XIII SECOLO

Per rendere questi confronti più facili e per dimostrare in che lo stile delle Scuole Greche in Italia degenerava sotto il pennello degli artisti italiani, e come finalmente andava partecipando della maniera propria dei pittori nati in Italia, sarebbe stato necessario di potere aggiugnere alle pitture, che ho pubblicato copiandole dai manuscritti latini, molte altre opere di genere differente: mà debbo pur confessare che riuscirono infruttuose tutte le mie ricerche per trovare dei monumenti di qualche importanza dei secoli XI e XII.

Posso assicurare i miei lettori che la maggior parte delle pitture citate dagli storici di Firenze, Siena, Bologna, Venezia, Napoli e della Lombardia, che quelle Madonne, quei Crocefissi, quegli *ex-voto*, con cui i pittori hanno ricoperto pel corso di tre secoli ogni angolo delle strade, gli oratorj, i chiostri dei monasteri, e le pareti delle vecchie chiese, particolarmente nelle parti sotterranee, sono in oggi cancellate dal tempo ovvero sfigurate con tocchi rozzi, male applicati, e talvolta insidiosi, di qualche artista, il di cui patriottismo fu troppo zelante, di maniera che non si può conchiudere nulla di certo, nè sulle date, spesse volte inventate od almeno alterate, nè sul disegno,

(*) Una delle prove poco considerabili in sè stessa, ma sufficientemente chiara, che le pitture di questa tavola devonsi attribuire a pittori greci, stabiliti da qualche tempo in Italia, od a pittori italiani, consiste nella forma dell'istrumento di cui servesi il soldato il quale presenta a Gesù Cristo la spugna inzuppata d'aceto. Si fa uso ancora oggidì di questo istrumento, in Roma, nei giorni di carnovale, per porgere mazzi di fiori alle donne sui balconi.

(**) Le notizie particolari intorno alle pitture incise sulle tre ultime tavole si troveranno nella *Spiegazione delle tavole*: così non resta interrotto il filo della storia nel presente ragionamento.

nè sul colore: quindi ne consegue che non possono siffatte pitture servire come prove autentiche e convenienti ad una Storia, la quale deve essere intieramente fondata sui monumenti.

Nondimeno, per soddisfare in qualche maniera al desiderio dei curiosi, ho riunito sulla tavola XCVII alcuni frammenti della suddetta spezie.

Tav. XCVII. Diverse pitture dell' XI secolo, ed anteriori. Scuole puramente italiane.

Le pitture dei N.[i] 2 e 3 vedonsi ancora sulle pareti interne del portico ossia della porta principale del monastero dell'abbazia dei santi Vincenzo ed Atanasio, alle Tre Fontane, presso Roma, di cui il N.° 1 dà un'idea generale. Queste pitture si possono credere eseguite nel IX o nel X secolo, rappresentando esse alcune gesta dell'imperatore Carlomagno, non che diverse vedute di terre e di castella, che quel principe assegnò in dotazione al suddetto monastero, ed i di cui nomi trovansi scritti sulle pitture medesime.

I soggetti dei quattro seguenti numeri rappresentano alcune funzioni quotidiane dei monaci; vedesi la celebrazione della Messa, la cerimonia dei funerali, il lavoro della terra, ecc. Queste pitture trovansi in un antichissimo chiostro del suddetto monastero (*), la di cui riedificazione è dovuta in parte al pontefice Innocenzo II, e quindi potrebbero essere della medesima epoca. Le feci incidere or sono venticinque anni: vennero poscia danneggiate in modo che in oggi sono quasi totalmente scancellate.

Palesano esse una assoluta ignoranza in ogni parte dell'Arte e particolarmente nel disegno, non essendovi nè le forme del corpo, nè quelle degli abiti. L'azione sola vi è grossolanamente espressa: direbbesi quindi che la composizione mostra tutto e non esprime nulla.

La figura di san Pietro, N.° 9, senza avere maggiore espressione, palesa, nella Scuola di Siena fino dal secolo XII, una maggiore cognizione del disegno.

L'*Ecce Homo*, N.° 10, fu dipinto da un tal Guido, da Bologna, detto l'*Antichissimo*, e che Malvasia crede del secolo XII.

(*) Il Mabillon parla di questa pittura nei seguenti termini: *In claustro infirmorum variæ . . . picturæ, in quibus antiquus habitus Cisterciensium exhibetur. — Depicti monachi et conversi laborantes. In eodem claustro Kalendarium festorum quæ per totum annum in ordine celebrari olim mos erat, item depictum est: picturæ utræque annos quadragintos excedunt* (*Iter Italicum*, tom. I, pag. 140).

Il calendario qui citato dal Mabillon era già in sì cattivo stato quand'io ne feci disegnare le pitture, che mi fu impossibile di poterne dare alcuna nozione. — Lo stile delle pitture sembrommi dovere essere anteriore, forse di più di un secolo, all'età assegnata loro dal Mabillon.

Sotto il N.° 11 vedonsi i miserabili avanzi trovati a Verona, in un sotterraneo scavato nel tufo, in mezzo ad altre pitture della vecchia Scuola Greca, citate dal Maffei, nel tom. III, pag. 100, della sua *Verona illustrata*, e che io ho fatto disegnare, giudicandole una produzione di qualche antichissima Scuola Italiana.

Il N.° 12 è un san Francesco dipinto da un maestro di Lucca, in principio del secolo XIII. Ho fatto incidere questo quadro servendomi di una copia fedele che vedesi a Roma. La figura non ha movimento alcuno.

Sotto il N.° 13 avvi una di quelle pitture che i documenti ed i confronti storici fanno attribuire al secolo XII, e che si considerano ben a ragione come produzioni della Scuola Italiana, sebbene partecipino in alcun che della maniera greca.

I tre quadri sotto i N.i 14, 15 e 16 derivano dalle Scuole Fiorentina, Romana e Napoletana, e sono di maestri, i quali vivevano in principio del secolo XIII. Tali pitture ci insegnano quale fosse allora lo stile di quelle Scuole nazionali, quando non imitavano, o copiavano nulla dalla Scuola Greca.

Non aggiugnerò qui altri esempj di questo genere: quelli che ho pubblicato basteranno per la Storia di un tempo così oscuro. L'andare più in là, sarebbe lo stesso che cadere nel difetto chiamato da un autore, il quale per questa volta non ha esagerato, *Insettologia pittorica*.

Tav. XCVIII. Pitture a fresco del portico della chiesa delle Tre Fontane. Scuola puramente italiana XIII secolo.

La tavola XCVIII potrà soddisfare maggiormente ed in una maniera più sensibile, quanto ai primi anni del XIII secolo.

Le pitture che rappresenta furono eseguite sotto il pontificato di Onorio III, verso l'anno 1216, sulle pareti del portico della chiesa dei santi Vincenzo ed Atanasio, nella abbazia delle Tre Fontane, presso Roma, fatta restaurare da quel pontefice.

Sono elleno tutte relative alla vita, al martirio ed al culto dei due santi tutelari.

Ho distinto con lettere di richiamo, sulla rappresentazione dell'interno del portico, il luogo occupato già da ciascuna pittura; e le medesime lettere ripetute sulle incisioni e nella *Spiegazione delle Tavole*, distinguono i soggetti delle composizioni.

La semplicità che aveva allora l'Arte in tutte le sue opere, o piuttosto la mancanza de' suoi mezzi, appare egualmente nella disposizione, nella azione

e nel disegno delle figure, nei panneggiamenti, nei fabbricati, ecc. Sotto tutti questi rapporti, quelle pitture sono, a mio credere, le più proprie a giustificare le osservazioni da me già fatte sullo stato dell'Arte, in questa età ed in quei luoghi nei quali praticavasi alla volta la Pittura Italiana e la Pittura Greca.

È dallo stile di quelle due Scuole che formossi quello della Scuola Italiana mista, o *Greco-Italiana*, come fu da me chiamata nelle osservazioni generali premesse qui alla illustrazione della tavola LXXXII. Nelle quattordici tavole seguenti pubblicherò varie testimonianze dello stile di questa Scuola.

SCUOLA MISTA, GRECO-ITALIANA

XII E XIII SECOLO

Tav. XCIX. Pitture a fresco della chiesa di S. Lorenzo fuori delle mura di Roma. Scuola Greco-Italiana. XII secolo.

Se ne vede subito un esempio rimarcabile nelle pitture incise sulla tavola XCIX. Sono quelle, che vennero eseguite, per la maggior parte, regnando il pontefice Onorio III, nel portico della chiesa di san Lorenzo, o nella chiesa stessa, sulle mura vicine alla porta. Alcune soltanto potrebbero essere fatte qualche anno dopo la morte di quel pontefice.

Vedonsi sulla tavola XXVII dell'*Architettura* i grandi cambiamenti ordinati dal papa Onorio III in quella basilica; operazioni, a dir vero, più utili per la edificazione dei fedeli che pel ristabilimento del gusto nelle Arti. La riconoscenza collocò sulla facciata il di lui ritratto in musaico. Io l'ho fatto incidere sulla tavola XVIII, N.° 11. Lo stile palesa una Scuola Italiana: è inferiore a quello delle tre figure del N. 10, collocate immediatamente dissopra, e le quali sono lavoro di mano greca.

Onorio III fece eseguire opere ancora più considerabili in questo genere per decorare l'interno della tribuna di san Paolo fuori delle mura di Roma; il Ciacconio ne pubblicò le incisioni nella vita di quel pontefice.

Quelle opere vanno attribuite a maestri greci, od a quelli dei loro migliori allievi che erano a quell'epoca in Roma, e fra i quali trovavansi senza dubbio molti Italiani.

Non deve quindi far meraviglia che la maniera di ciascuna delle due Scuole vi si trovi talmente mista, da non poter dire quale delle due abbia dominato.

I nostri lettori hanno già troppo bene contratto l'abitudine di giudicare, per mezzo degli esempj posti sotto i loro occhj, e troppi esempi devono ancora illuminare il loro gusto, perchè debba io qui richiamare la loro attenzione sopra questo argomento. Quella maniera mista è particolarmente riconoscibile nella invenzione e nella disposizione; giacchè cancellati dal tempo, o quasi del tutto cambiati dai moltiplici ritocchi, i contorni delle figure furono considerabilmente alterati. Serviranno ad esempio di questa mia asserzione le quattro figure incise in una proporzione maggiore sotto il N.° 12 della presente tavola: i contorni furono trovati a tastone e quasi quasi immaginati: che perciò il disegno ha perduto il suo primo carattere e trovasi necessariamente migliorato.

Tav. C. Pitture a fresco di Subiaco. Scuola Greco-Ital. XII e XIII sec.

La mescolanza di quelle due maniere produceva dei risultamenti più difettosi ancora nelle province, che nella capitale.

La tavola C presenta delle produzioni di tal genere, che ho già descritto nella *Spiegazione delle Tavole.* Trovansi elleno nella chiesa dell'ospizio della abbazia di Subiaco, detta *il Sagro Speco*, di cui ho fatto conoscere l'architettura colla tavola XXXV, della parte della mia opera destinata per siffatto genere di monumenti.

Furono quelle pitture eseguite nei primi anni del secolo XIII, regnando i pontefici Innocenzo III, Onorio III e Gregorio IX. Ciò, che appartiene a ciascuna delle due Scuole si distingue assai facilmente.

Tav. CI. Pitture a fresco della cappella di S. Silvestro, presso la chiesa dei santi Quattro-Coronati, a Roma. Scuola Greco-Ital. XIII secolo.

Così dicasi delle pitture della tavola CI, le quali sono della medesima epoca.

La prima parte è una allocuzione di Gesù Cristo, simile a tutte quelle che abbiamo già veduto, ed evidentemente di stile greco, come apparisce dalle due teste, sotto il N.° 13, calcate sugli originali.

Le altre pitture sotto i N.i 2 e 12, ed i di cui argomenti furono tolti dalla vita dell'imperatore Costantino, offrono una maniera, la quale partecipa di quella delle due Scuole.

Le sei mezze figure, incise sotto il N.° 16, incontestabilmente greche, considerandone il disegno ed i costumi, appartengono per le loro iscrizioni alla classe delle opere latine.

La pittura della crocifissione, sotto il N.° 14, ha essa pure una iscrizione latina mentre partecipa della maniera delle due Scuole Greca ed Italiana. Fu eseguita nell'anno 1248, come leggesi sulla pittura stessa.

SCUOLA D'IMITAZIONE

Tav. CII. Pitture a fresco eseguite ad Assisi, dal Giunta di Pisa: imitazione dello stile greco. XIII secolo.

Il momento in cui formossi questa Scuola è quello, in cui gli artisti cominciavano a conoscere tutte le difficoltà che dovevansi superare, a fine di ricondurre l'Arte a seguire principj migliori.

Abbastanza istrutti per conoscere quanto mancava ancora al loro stile ed a quello delle pitture greche, di cui vedemmo la deformità, avevano altresì sentito, che non era impossibile di scegliere dei modelli utili fra quelle produzioni greche, le quali eransi moltiplicate nelle diverse contrade dell'Italia. La loro attenzione poteva diffatti rivolgersi con frutto ai musaici eseguiti dai Greci fino al IX ed al X secolo. Potevano essi studiare fra le pitture dei manuscritti, quelle del Menologio greco (tav. XXXII e XXXIII) e quelle delle Profezie d'Isaia (tav. XLVI); fra le pitture più grandi, quella di sant'Ephrem (tav. LXXXII) e tra le pitture a fresco quelle del portico di santa Cecilia (tav. LXXXIV).

Vedevano essi in quelle diverse opere, od almeno nelle attitudini e nei panneggiamenti, alcuni resti dell'antica maniera; e, malgrado le scorrezioni del disegno, l'insieme poteva dirsi ancora nobile e grandioso.

Negli avanzi di una vecchia stoffa, in cui eranvi dei fili d'oro, se ne trova sempre qualche particella: tali erano le opere dell'Arte greca.

Fu altresì fra i Pisani, restauratori dell'Architettura e della Scultura, che nacque un maestro felicemente dotato dei talenti necessarj nell'arte di dipingere.

Il Giunta, dopo di avere osservato con un occhio intelligente le parti più stimabili nell'arte dei Greci moderni, si rese capace di superarli e di innalzarsi dissopra di tutti i suoi contemporanei, e fece risplendere il primo raggio del giorno che doveva illuminare tutta l'Europa.

Non si conosce precisamente nè l'anno della sua nascita, nè quello della sua morte: ma, giusta l'opinione di diversi scrittori e particolarmente del dotto autore della *Pisa illustrata*, Aless. Morrona, si può credere che il Giunta sia nato in principio del secolo XIII, o forse che dipingesse già a quell'epoca.

La tavola CII presenta le opere principali attribuitegli nella celebre chiesa di san Francesco d'Assisi.

Distinguesi particolarmente il quadro della Crocifissione, N.° 4. La composizione è commendevole per la sua ricchezza non solo, ma altresì per una certa grandiosità nelle idee. Esseri divini e creature mortali contemplano insieme il grand'atto della Redenzione del genere umano. Un carattere degno di sì importante argomento nobilita le teste degli Apostoli e dei discepoli collocati presso la Croce. Gesù Cristo è attaccato all'albero santo con quattro chiodi, ad imitazione dell'uso praticato dai pittori greci. Posa i piedi sopra un suppedaneo, come le Divinità di primo ordine, nelle opere dell'antica Grecia. Quest'attributo fu dato a Gesù Cristo dai Greci del Basso Impero, e poscia dagli Italiani loro allievi o loro imitatori.

È altresì per una imitazione dei Greci del medio evo, che gli angeli sono vestiti: nei bei tempi dell'Arte i Genj erano nudi. Quegli esseri celesti presentano qui un'altra singolarità; la loro figura termina senza che sotto le vesti vi sia alcun indizio delle estremità del corpo: essa finisce, come dice il Vasari, *in aria*.

Questa forma particolare non incontrasi nell'altro quadro, inciso sotto il N.° 3, ed il quale non è senza interesse, tanto per l'argomento, quanto per la maniera con cui fu trattato. Le forme degli angioli sono affatto simili al corpo umano. Accompagnano essi la Vergine che giugne in cielo presso il suo Divino Figliuolo. Gli Apostoli, i discepoli e moltissimi fedeli circondano l'avello sepolcrale e sembrano compresi dallo stupore.

Ma se nella composizione trovasi qualche rimembranza delle grandi idee della Scuola Greca antica, non può dirsi egualmente del disegno. Se si eccettuano le teste ed i panneggiamenti non avvi nulla che indichi il più piccolo sapere: non avvi alcuna correzione nei contorni, e l'espressione non presenta che meschine caricature, come si può vedere nelle due teste disegnate in proporzione maggiore, sotto i N.i 5 e 6; non che nella figura di Simone il Mago che cade dal cielo, e nei demonj che lo precipitano, sotto il N.° 2.

Il colorito, mancante d'ogni arte più di qualunque altra parte dell'opera, sembra consistesse in semplici tinte alternativamente giallognole e rossastre, distribuite sopra un fondo quasi sempre scuro, per così rilevare i chiari ed i panneggiamenti, senza unione e senza digradazione.

Se il Giunta avesse avuto la buona sorte di vedere alcune produzioni della Pittura antica dei Greci, come Nicola Pisano ebbe quella di ammirare

gli avanzi della loro Scultura, la rigenerazione dell'Arte di dipingere sarebbe stato un frutto del suo talento, nella stessa maniera che i primi successi del moderno scalpello sono dovuti al genio dell'illustre suo compatriotta. Ma, mancante di siffatto soccorso, non avendo per oggetti di confronto che deformi produzioni, limitossi alla imitazione di quei modelli degenerati. L'Arte però migliorossi nelle sue mani e la riputazione di cui egli godè aumentando il numero degli artisti, fece nascere una emulazione i di cui frutti non tardarono molto a spuntare. Verrà ciò incontestabilmente dimostrato dalle seguenti tavole.

Tav. CIII. Miniature di un manuscritto latino, eseguite da un pittore italiano, allievo di una Scuola Greca. XII o XIII sec.

Nel primo aspetto della tavola CIII apparisce a non dubitare, che la maggior parte delle pitture ch'essa rappresenta, sono l'opera di un pittore italiano, allievo di una Scuola Greca stabilita in Italia.

La pittura, sotto il N.° 1, fu copiata da un manuscritto greco del IX ovvero del X secolo. L'ho messa a confronto delle altre per far apprezzare meglio quest'ultime. Rappresenta un'allocuzione di Gesù Cristo, e la pittura al N.° 2, copiata da un manuscritto latino del secolo XIII, riproduce il medesimo soggetto.

In quest'ultima pittura le attitudini delle figure, il disegno, particolarmente quello delle teste, e le pieghe delle vesti, palesano il timido ed incerto andamento di una Scuola che ne imita un'altra (*), non che la differenza prodotta dal corso di due secoli.

La pittura greca fu copiata dal celebre Menologio della Biblioteca Vaticana, di cui le tavole XXXI, XXXII e XXXIII, ne presentarono già molte altre: è questa calcata sull'originale. La pittura italiana fu pure calcata sull'originale, conservato nella medesima biblioteca.

L'opera da cui fu copiata è un Nuovo Testamento latino, ricco di più di sessanta miniature o quadri, non contando moltissime figure isolate, dipinte sui margini.

Il colorito, come lo vedemmo già in altri manuscritti simili, ha tanto i chiari, quanto le ombre tratteggiate grossolanamente, senza digradazione e senza mezze-tinte.

Nella disposizione trovasi in generale la maniera greca, di cui ne ho pubblicato alcuni esempj sulla tavola L; mentre, d'altra parte, la scelta degli

(*) Montfaucon, citando un manuscritto greco, eseguito da un calligrafo latino, dice parlando di alcuni errori, da lui osservati nella scrittura: *Peregrinum olent.*

argomenti e la bizzarria delle idee ci rammentano le composizioni dei pittori italiani, che ornarono i manoscritti dell'*Exultet*, nei secoli XI e XII, colle miniature incise sulle tavole LIII, LIV, LV e LVI.

Il disegno è pressappoco eguale a quello delle produzioni greche e latine del medesimo tempo.

La seguente tavola presenterà una novella prova della imitazione o delle copie della Scuola Italiana sulla Scuola Greca.

Tav. CIV. Prove dell' imitazione dello stile greco, fatta dalla Scuola Italiana, nelle miniature dei manuscritti.

Questa tavola riunisce diverse miniature di ambedue le Scuole, Greca e Latina, varj soggetti copiati dalle medesime opere, ed alcuni dei quali sono anche identici.

I N.i 1 e 4, che rappresentano il profeta Nahum e S. Giovanni Evangelista, furono calcati sugli originali manuscritti greci conservati nella Biblioteca Vaticana, il primo del IX o X secolo, l'altro del XII.

I N.i 2 e 3 rappresentano del pari alcuni profeti od autori sacri: furono calcati su due diversi manuscritti, l'uno della Biblioteca Vaticana e l'altro della Biblioteca Barberini, ambedue del secolo XII.

Il N.° 2, ossia una di quelle tre figure, è visibilmente una imitazione, e quasi direbbesi una copia della figura greca del N.° 1. Il N.° 3, il di cui stile è più corrotto, fu composto colla scorta dello stesso modello: sebbene non ne presenti che una lontana imitazione.

Il N.° 5, che rappresenta pure la figura di un Evangelista, fu calcato sopra un manuscritto latino, ed è sì fattamente conforme al N.° 4, che ne sembra una copia. Il movimento della figura ed il modo di panneggiare, tutto è simigliante.

Noi vediamo una imitazione del N.° 9, nel N.° 10, e del N.° 11 nel N.° 12, e la decadenza è più proporzionata nelle imitazioni che nei modelli.

Così dicasi della storia dei Magi, del N.° 14, che è un'imitazione di una pittura di un manuscritto greco, N.° 13, eseguita in un manuscritto latino: così pure della strage degli Innocenti, N.° 17, imitata dal N.° 16, che è una pittura greca.

Da una parte, si osserva in quegli esempj una grande rassomiglianza, quanto all'insieme delle composizioni; dall'altra, vedesi la decadenza prodotta dalla diversità dei tempi.

Questi due caratteri sono distintissimi, sia per la composizione che per l'esecuzione, nelle pitture incise sotto i N.i 7 e 8, se si confronteranno colla pittura sotto il N.° 6, calcata come le altre due sull'originale.

Il soggetto di quelle tre pitture è un omaggio reso al Divin Figliuolo tra le braccia della Beata Vergine.

Il N.° 6 è dell' XI secolo; i due altri sono del XIII. Ma il primo, appartenente ad un manuscritto greco, è una produzione di una Scuola Greca; e, sebbene appartenga ad un'età in cui il gusto era già molto corrotto, non manca però di invenzione, di nobiltà e di grazia: qualità di cui sono privi gli altri due, che sono opere italiane, eseguite su manuscritti latini.

Questa tavola mostra l'andamento dell'arte e la successiva digradazione dello stile, quando passa da una Scuola all'altra. La tavola seguente ci offre il medesimo spettacolo nella scelta di un numero maggiore di pezzi: comprende essa soggetti, epoche e generi differenti di Pittura.

È in questa maniera, che i monumenti danno, per così dire, un corpo alla storia e che stabiliscono sopra saldissime basi delle asserzioni non di rado contestate.

Tav. CV. Altre prove della imitazione dello stile greco, in tutti i generi di pittura, e durante il periodo della decadenza.

In fatti, il gusto d'imitazione, sempre contagioso, dovevasi estendere maggiormente ne'secoli della decadenza, nei quali l'ignoranza era più profonda. Se ne vede l'azione durante quel periodo, in tutte le parti dell'Arte: disposizione, attitudini, disegno, panneggiamenti, devo pure ripeterlo, tutto palesa l'influenza della Scuola Greca sulla Scuola Latina od Italiana.

Alle prove isolate che danno le precedenti tavole, ne aggiugne questa altre che abbracciano alla volta tutti i generi di Pittura, e le tavole seguenti attesteranno che quell'azione del genio greco sull'Italia fu di lunga durata. Nelle pitture delle catacombe, in quelle delle chiese antiche ed in quelle del medio evo, nei musaici, nei quadri di ogni genere, nelle miniature dei manuscritti, nei ricami delle vesti sacerdotali, negli ornamenti di chiesa, da per tutto si manifesta per parte dell'Italia siffatta tendenza all'imitazione. Basterà, per convincersene, dare un'occhiata alle differenti produzioni riunite su questa tavola. Nella spiegazione delle tavole si troveranno notizie più ampie e, se non mi inganno, anche assai interessanti circa i monumenti pubblicati su questa.

Tav. CVI. Pitture a tratteggi: altra imitazione della maniera greca, perfino nel suo meccanismo.

A tutto ciò, che fu detto intorno allo stile degli antichi maestri greci, ed in generale sui principali caratteri della loro Pittura, devesi aggiugnere anche una pratica comunemente usata, quanto al maneggio del pennello, e considerare altresì che quella pratica medesima fu trasmessa, come tutto il restante, dalla Grecia degenerata all'Italia che inclinava verso la barbarie. Nell'ignoranza in cui erano i pittori delle due nazioni circa il vero valore

che il chiaroscuro può dare ad un quadro, fondavano essi una delle principali risorse del materiale dell'Arte su quella meccanica pratica del pennello. Consisteva essa nella operazione, che gli Italiani chiamano *tratteggiare*, dare cioè i lumi e le ombre per mezzo di tratteggi, in linee ora parallele, ora incrocicchiate (*).

Non trattavasi però ancora dell' ingegnoso uso che l'incisione fece più tardi di quel genere di lavoro, per distinguere le forme di ciascun oggetto, per dar conto dei diversi movimenti ed imitare sul rame gli effetti pittoreschi di un quadro: le pitture greche del medio evo e gli Italiani loro imitatori, fino agli ultimi tempi della decadenza, servivansi indistintamente dei tratteggi per tutti i generi di Pittura.

Segnavano stentatamente, con un pennello duro e secco, delle linee più o meno larghe, più o meno curve e talvolta altresì affatto dritte e perpendicolari. In alcune opere que' tratteggi, o per meglio dire quei tratti, uniti, numerati, eccessivamente fini, erano fatti coll' oro per dare così maggior splendore alle vesti dei personaggi distinti, come p. e. a quelle del Salvatore rappresentato sul suo trono, od ancora bambino in grembo a sua Madre.

Il colorito consisteva per lo più in colori locali, come il giallo ed il verde: qualche tocco di bianco dato a fianco di quelle tinte crude rilevavano i lumi, senza unione, senza riflessi, senza morbidezza.

L'incisione della tavola CVI presenta siffatta maniera, come vedesi nelle pitture a fresco, nei manuscritti e nelle pitture sul legno.

La spiegazione delle Tavole indica le sorgenti da cui fu attinto ciascun esempio.

Tav. CVII. Quadro sul legno, a tempera, di Guido da Siena. XIII secolo.

Quei diversi processi dei pittori greci trovansi tutti riuniti in un quadro conservato nella chiesa di san Domenico a Siena, inciso sulla tavola CVII. Fu dipinto da Guido, detto da Siena (**), il quale, pel primo, senza essersi

(*) Vinckelmann è d'avviso che Plinio intenda di parlare del tratteggiare, quando dice in fine del libro XXXV: *Ratio in pictura ad incisuras, hoc est umbras dividendas a lumine* (*Storia dell'Arte*, ediz. di Roma, lib. VIII, cap. IV, pag. 80).

(**) Non saravvi forse più nulla a desiderare intorno a questo pittore, se vorrassi leggere la lettera indirizzatami su questo argomento, nel 1781, dal Padre della Valle (*Lettere sanesi*, tomo I, e quella dal medesimo autore scritta al dotto Abb. Lanzi (*Ivi*, tom. II, pag. 270); e finalmente le Osservazioni dell' autore dell'opera intitolata: *Pisa illustrata nelle Arti del disegno*, ec. 1787, pag. 143 del vol. II.

Da quest' ultima opera ne deve risultare un completo convincimento di ciò, che dissi nella introduzione premessa alla spiegazione ragionata della tavola LXXXII: 1.° relativamente alla Scuola Greca del medio evo, in Grecia: 2.° sull' influenza che esercitò quella Scuola sulla Scuola Italiana d'allora, venendo e fermandosi in Italia: 3.° sullo stile misto, che formossi in Italia dall' unione della maniera greca e della maniera italiana: stile che condusse l'Arte per gradi al suo rinnovellamento, nelle mani del Giunta Pisano, di Guido da Siena, di Cimabue e del Giotto.

Per raccogliere finalmente come in un solo fascio tutto ciò, che appartiene ad un punto storico così

sottratto dall'influenza dei Greci, e senza abbandonare intieramente la loro maniera, seppe nondimeno migliorarla.

Questo pittore sanese, senza dubbio superiore di merito a tutti i suoi contemporanei in Siena, fu il padre ovvero il rigeneratore di quella Scuola particolare, come Cimabue di quella di Firenze e Giunta di quella di Pisa. Seppe Guido, come quegli altri due maestri, approfittare delle opere migliori dei Greci e formarsi una maniera sua propria.

interessante, aggiugnerò qui una lista cronologica dei pittori, i quali possono entrare nelle tre classi sopraccitate. I loro nomi si trovano sui quadri di cui io pubblico le incisioni, prima o dopo della presente, oppure leggonsi in diversi documenti, che ce ne conservarono la memoria.

Pittori greci che dipinsero in Grecia,
e pittori greci i di cui quadri furono trasportati in Italia.

V SECOLO

Syropersa: Giunio, *Catalogo dei pittori e degli architetti antichi;* citando il Cedreno.

IX SECOLO

Lazaro, monaco, pittore sui manuscritti: *Saggio sui manuscritti adorni di miniature*, che serve di introduzione alla nostra spiegazione ragionata della tavola XIX.

IX-X SECOLO

Pantaleone, Simeone, Michele Blachernita, Giorgio, Mena o Menna, Simone Blachernita, Michele Mikros, Nestore, pittori sui manuscritti: *Menologio greco*, tavola XXXI, XXXII, XXXIII.

X-XI SECOLO

Emanuele Tranfurnari, pittore sul legno; tav. LXXXII.

XIII SECOLO

Giovanni, pittore sul legno; tavola LXXXVIII.
Giorgio Clotzata; tavola XC.

Pittori d' epoca incerta.

Paolo, pittore: Giunio, *Catalogo*, citando *Niceforo Gregora.*

Ephraem, pittore in musaico, a Betlemme: Ciampini, *De sacr. ædif.* pag. 160.

Giorgio Stafino, pittore: Montfaucon, *Palæogr. græca*, lib. 1, cap. 8.

Nicola Zafuri: Gori, *Vet. Dipt.* tomo III, pag. 5.

Ambrogio, monaco. Quadro a Fabriano, rappresentante il giudizio universale: abbasso del quadro medesimo leggesi in caratteri greci ΑΜΒΡΟCΙΟΥ ΜΟΝΑΧΟΥ.

Pietro Laparo: quadro del museo di S. Martino, dei benedettini di Palermo, rappresentante san Giovanni Battista, alato, col nome dell' artista a caratteri greci ΠΕΤΡΟΥ ΛΑΠΑΡΟΥ.

Giovanni Moscho, o Mosco: quadro nel museo dell' avvocato Mariotti, a Roma, rappresentante la morte della Vergine, colle parole, ΙΩ. ΜΟΣΧΟΥ.

Maestri greci, che hanno dipinto in Italia.

Pittori in musaico a Venezia.

XII SECOLO

Pietro: Zanetti, *Della Pittura Veneziana;* ed. 1771, pag. 563.

XIII SECOLO

Apollonio, *Ivi.*
Teofane, *Ivi.*

Maestri di una Scuola mista.

Andrea Rico: quadro nella chiesa degli eremiti di san Girolamo, a Fiesole, rappresentante la Vergine, il bambino Gesù, ed un angelo che gli mostra una croce: colla seguente iscrizione latina: ANDREAS RICO DE CANDIA PINXIT.

Bandini A. *Lettere;* Firenze, 1776, 4.° lett. ottava, col. 86.

XII-XIII SECOLO

Donato Bizamano: Vedi la spiegazione ragionata della tavola XCII.

Gelasio da Ferrara, pittore in musaico: Zanetti, *Pitt. Venez.* pag. 564.

XIII-XIV SECOLO

Angelo Bizamano, greco: spiegazione ragionata della tav. XCIII.

Teodoro, *Ivi*, tavola XCI.

Domenico Teoscopoli: quadro rappresentante S. Francesco d'Assisi, nella chiesa di san Rocco, a Roma: colla seguente iscrizione in caratteri greci: ΔΟΜΗΝΙΚΟΣ ΘΕΟΣΚΟΠΟΛΙΣ ΕΠ. Notizia comunicatami dal P. Amaduzzi, professore di lingua greca alla Sapienza, in Roma.

Il quadro da me pubblicato su questa tavola porta la data dell'anno 1221 (*): la composizione è ben intesa. La Beata Vergine è seduta maestosamente sopra una scranna riccamente ornata: sotto ai suoi piedi ha l'antico *Suppedaneum*; i paneggiamenti sono in generale ben disposti: soltanto le pieghe sono troppo minute e moltiplicate. La testa del Bambino, sotto il N.° 2, calcata sull'originale, non manca di amabilità; ed i contorni di quella della Vergine hanno, oltre lo stesso merito, anche molta grazia e nobiltà. Il colorito ha esso pure qualche cosa di più dolce di quello delle altre pitture della medesima epoca: partecipa però ancora della tinta bruna dell'età precedente.

La data dell'anno 1221 fa presupporre che Guido fosse nato in principio del XIII secolo, o piuttosto negli ultimi anni del XII: quindi ne risulta a favore della Scuola Sanese un'anteriorità incontestabile sulla Scuola Fiorentina: ma questa può bene non affliggersi per siffatta antichità della sua rivale, considerando la numerosa ed onorevole serie dei suoi maestri e l'importanza delle loro opere, alle quali andiamo debitori, come vedremo in appresso, dei progressi e del totale ristabilimento dell'Arte.

Tav. CVIII. Quadro sul legno, a tempera, del Cimabue di Firenze. XIII secolo.

L'influenza della Scuola Greca apparisce egualmente, tanto nelle opere del Cimabue, quanto in quelle di Guido da Siena.

Nacque il Cimabue a Firenze verso l'anno 1240. Discendeva, come Leon Battista Alberti e Michelangelo, da una famiglia nobile: così tutti tre dimostrarono giusta l'opinione dell'antica Scuola Greca, la quale credeva, che una condizione libera ed una buona educazione erano uno dei mezzi proprj ad innalzare il genio degli artisti verso la perfezione, e la quale, in conseguenza di questo principio, onorava le arti di imitazione col titolo glorioso di arti liberali.

Cimabue incominciò a disegnare e dipingere sotto i maestri greci stabilitisi a Firenze. Ne abbiamo già pubblicato una prova, in ciò che concerne il meccanismo, sulla tavola CVI, N.° 14. Se ne trova ancora qualche indizio, sebbene meno sensibile, nel famoso quadro sul legno, a tempera, conservato fino ad oggi nella chiesa di santa Maria Novella di Firenze.

(*) Questo quadro è perfettamente conservato nelle sue parti principali, ma fu molto ritoccato superiormente dove si vedono le figure degli angioli.

Abbasso leggesi la seguente iscrizione, da me copiata, anzi calcata con tutta l'esattezza sulla pittura originale. In detta iscrizione il Montfaucon trovò un senso contrario, avendo letto *nolit*, invece di *velit* (*Diarium italicum*, pag. 350). Ecco l'iscrizione:

† Me Guido de Senis diebus depinxit amenis,
Quem Christus lenis nullis velit agere penis.
Anno D. MCCXXI.

Quel quadro fu lo scopo di una attenzione singolare per parte di un monarca e l'argomento di una festa pubblica (*), entusiasmo ben perdonabile in un tempo di ignoranza. Tale fu lo stupore dei Greci alla vista delle statue che l'antico Dedalo faceva, come dicevan essi, camminare.

Quel quadro è di Cimabue e vedesi inciso sulla tavola CVIII. La Beata Vergine non ha la dignità e la grazia di quella di Guido da Siena, pubblicata colla precedente tavola. Ma Cimabue superò Guido nella figura del Bambino e nelle teste degli angioli, che circondano la Beata Vergine. Quella che ho fatto calcare sull'originale ne è una prova sufficiente. Il disegno è più corretto: e questo è il primo passo per condurre l'Arte verso il suo miglioramento. Questo fatto basta perchè debbasi collocare il Cimabue dissopra dei maestri greci, di Giunta, di Guido e di tutti gli artisti considerati come suoi predecessori. Lo hanno essi diffatto preceduto per l'età, ma non sono a lui superiori nè nelle cognizioni, nè nel talento.

Il colorito di questo quadro del Cimabue ha eziandio qualche cosa di più naturale, che non quello della Beata Vergine di Guido da Siena. Le tinte chiare sono adoperate con maggior intelligenza, particolarmente nei panneggiamenti. Non vedonsi più quei contorni neri, disegnati crudamente come nelle pitture greche. La maniera di dipingere del Cimabue è altresì più larga, e quell'artista non fa più alcun uso in questo quadro dei tratteggi, di cui erasi servito nella figura citata più sopra, tav. CVI, N.° 14.

Tav. CIX. Pitture a fresco in s. Maria Novella, a Firenze; eseguite dai pittori greci, maestri di Cimabue. Dal XII al XIII secolo.

Il costume, le attitudini ed in generale la maniera dei Greci, sono perfettamente riconoscibili nella pittura a fresco incisa sulla tav. CIX. Questa pittura vedesi ancora sufficientemente conservata in una parte sotterranea della chiesa di santa Maria Novella, a Firenze. Questo lavoro dei pittori greci chiamati in Firenze dagli amministratori della città, è uno di quelli che diventarono argomento di studio per i pittori fiorentini, contemporanei del Cimabue (**).

(*) È comune credenza a Firenze, che il nome di *Borgo Allegri*, dato al quartiere in cui abitava Cimabue, derivi dallo splendore della visita, che Carlo I d'Anjou fece a quel pittore, per vedere il suo quadro, ed alla pompa con cui i cittadini di Firenze trasportarono quel capolavoro dell'Arte rinascente, dall'abitazione dell'artista alla chiesa, nella quale doveva essere collocato.

(**) La maniera con cui il Vasari ed il Baldinucci parlano delle pitture eseguite dai pittori greci, maestri di Cimabue, nella chiesa di santa Maria Novella, il primo nella sua *Vita di Cimabue*, il secondo nelle sue *Notizie dei professori del disegno*, lasciano dei dubbj sul luogo, in cui quelle pitture devono trovarsi, a cagione delle riedificazioni fatte in quella chiesa.

Ma il P. Richa, nelle sue *Notizie storiche delle chiese Fiorentine*, spiegossi più chiaramente, dicendo che trovansi quelle in una parte dell'antica chiesa, diventata un sotterraneo della nuova: *Vetusta cappella ridotta in oggi ad uso di arsenale.*

Fu infatti in detto luogo, che nell'anno 1779, dopo molte ricerche ed in mezzo agli avanzi di altre pitture più antiche, ne trovai alcune sufficientemente ancora conservate per poterle far disegnare ed incidere.

Tav. CX. Pitture a fresco, di Cimabue, nella chiesa di san Francesco ad Assisi. XIII secolo.

La tavola CX ci fa vedere in qual modo il Cimabue seppe approfittare di quegli imperfetti modelli.

Come il Giunta di Pisa, e Guido da Siena, scelse il Cimabue ciò, che l'invenzione, la composizione, i contorni, potevano presentargli di buono. Nelle pitture da lui eseguite a san Francesco d'Assisi scorgesi già una cognizione nelle forme e qualche principio di disegno. Quegli occhi spiritati, quelle mani aperte ed eccessivamente aguzze, quelle figure collocate in fila, ritte in punta de'piedi e con una durezza più che di sasso, ben giusti soggetti di rimprovero pei pittori greci e per gli italiani che gli imitarono servilmente, non si trovano più nelle stimabili produzioni del Cimabue, pubblicate sulla presente tavola.

La sepoltura di Gesù Cristo ci rammenta in qualche parte la composizione di un pittore greco, che trattò il medesimo argomento, e che fu da noi pubblicata sulla tavola LVII: ma nella composizione del Cimabue avvi maggior movimento, e l'espressione dei sentimenti di ammirazione e di rispetto degli abitatori del cielo e di quelli della terra per l'Uomo-Dio, è molto più viva.

Si possono quasi fare i medesimi elogi del quadro che rappresenta il Presepio ovvero la Nascita del Salvatore, sebbene il pittore apparisca ancora molto attaccato alle abitudini greche.

Il quadro rappresentante la caduta degli angioli ribelli e quello della creazione dell'uomo, hanno un merito superiore; l'artista, diventato originale, presenta quivi i primi lineamenti di uno stile veramente italiano.

La figura colossale dell' angelo colle ali spiegate, che trovasi tanto soventemente nelle pitture dei vecchj maestri greci, vedesi qui disposta con qualche dignità. I lineamenti del viso di san Francesco presentano non so che di patriarcale. Avvi minore monotonia nel colorito, minor durezza nei panneggiamenti; scorgesi altresì qualche freschezza nelle carni.

È in questa maniera, che schifando le difettose pratiche dei suoi predecessori, si distinse il Cimabue nel primo momento del rinascimento della Pittura e meritossi così il luogo ben giustamente assegnatogli dalla posterità. In sostanza però il suo merito principale consiste nell'avere, direi quasi, rubato alla natura, per consacrarlo all'arte sua, il più ingegnoso, il più illustre de'suoi allievi, Giotto cioè, che vedrassi bentosto diventare il vero motore del ritorno dell'Italia verso il buon gusto.

Prima di osservare questo nuovo sviluppo, bisogna ancora esaminare in qual maniera, nell'intervallo dei primi sforzi di Cimabue fino alle produzioni di Giotto, la Scuola Greca e la Scuola Italiana, in presenza l'una dell'altra, avendo ambedue fatto qualche passo verso il risorgimento, cercavano ciascuna di appropriarsi ciò che l'altra aveva scoperto di prezioso, senza nondimeno potere appropriarselo intieramente: dal che ne deriva un miscuglio le di cui leggeri gradazioni saranno sensibili per quelle persone, le quali seguirono con noi passo passo i diversi andamenti dell'Arte nelle due Scuole.

Tav. CXI. Pitture sul legno di stile greco-italiano, dei maestri greci. XIII o XIV secolo.

Le tre tavole seguenti sono destinate a presentare qualche esempio di quella associazione delle due maniere. Era ben naturale a quell'epoca, che gli artisti si applicassero di preferenza od all'una od all'altra, ovvero che si formassero una maniera mista, sia per un effetto della loro propria inclinazione, sia per conformarsi alle intenzioni di coloro i quali li impiegavano, o per seguire le usanze delle Chiese Greca e Latina.

La tavola CXI è principalmente composta di un Crocifisso assai storiato, eseguito da un pittore il di cui nome e la di cui patria non sembrano lasciare dubbio, quando si voglia tener conto della iscrizione greca messa da lui medesimo abbasso della sua pittura (*).

Il disegno darebbe luogo a credere che quel maestro vivesse sul finire del secolo XIV, od anche più tardi; ma puossi altresì presumere che l'artista ebbe il talento di profittare di tutti i progressi, che avevano fatte le due Scuole, e particolarmente la Italiana fino dai primi anni di quel medesimo periodo.

La figura del Padre Eterno, dipinta dissopra della croce, calcata sull'originale ed incisa sotto il N.° 2, presenta un carattere di nobiltà e di bontà ben superiore a tutto ciò, che poteva in allora produrre un pennello greco qualunque. Le teste degli angioli che lo circondano s'allontanano dai

(*) I progressi che si osservano in ogni parte di questa pittura, dovrebbero forse collocarla più vicino a noi, nel corso cioè del secolo XIV; e siccome tali progressi si distinguono particolarmente in alcune parti il di cui stile è evidentemente italiano; così potrebbesi conchiudere che quella pittura è opera di un artista italiano, piuttosto che di un maestro greco.

Il nome e le iscrizioni in lingua greca, non ne sarebbero un ostacolo. È noto che a quell'epoca, nel passaggio cioè del XIII al XIV secolo, ed anche più tardi, gli Italiani erano così persuasi che l'Arte doveva il suo rinascimento ai Greci, che non di rado vedevansi i pittori italiani scrivere in lingua greca il proprio nome sulle pitture.

Lo stesso Vasari, in uno dei quadri della Sala Regia, nel Vaticano, sul quale è rappresentato Gregorio XI, papa francese, che ristabilisce la Santa Sede da Avignone a Roma, nell'anno 1377, collocò abbasso del quadro medesimo la seguente iscrizione:

ΓΕΩΡΓΙΟϹ . ΟΥΑϹΑΡΙΟϹ
ΑΡΕΤΙΝΟϹ . ΕΠΟΙΕΙ.

tipi greci e sono più vicine allo stilo italiano. Il Salvatore è collocato sulla croce alla maniera italiana: le figure della Beata Vergine, al contrario, e delle sante Donne, quelle di san Giovanni e del soldato situato presso di lui, i panneggiamenti, la scorrezione del disegno, la monotonia insignificante delle teste, partecipano ancora della Scuola Greca, considerata in uno stato di minore progresso.

Credo di poter dare il medesimo giudizio intorno al piccolo quadro inciso sotto il N.° 4. Desso è greco, giusta la sua iscrizione, che non ho fatto incidere essendo pressochè scancellata. I tratteggi, visibilissimi sulla veste del Bambino, sembrano essi pure attestare la sua origine. La testa della Beata Vergine ed il busto del Salvatore, calcati sugli originali ed incisi sotto i N.i 5 e 6, ci presentano similmente un carattere greco. Il colorito, trattato con maggior intelligenza che non nella maggior parte delle produzioni greche, è nondimeno ancora troppo somigliante a quello dei quadri greci, delle tavole XC e XCIII. Questa pittura perciò va collocata nella classe di quelle che io chiamo greco-italiane, ed è lavoro di un maestro greco.

L'autore delle pitture che adornano le faccie interne ed esterne del trittico inciso sulla tavola CXII, sembra dover essere italiano, per molte circostanze contrarie a quelle, che mi fecero collocare fra i Greci gli autori dei precedenti quadri.

Tav. CXII. Pitture di un trittico, di stile greco-ital., eseguite da un maestro ital. Dal XIII al XIV secolo.

In queste pitture lo stile delle figure della Beata Vergine e di san Giovanni, che ho fatto calcare sugli originali, N.i 3 e 4, partecipa evidentemente della maniera greca. La figura di san Giovanni in particolare è affatto simile a molte di quelle che vedemmo tanto nei manuscritti che in altre pitture greche. Ma nelle iscrizioni il linguaggio dato alla Beata Vergine, all'angelo ed a san Giovanni Battista è latino.

Nell'Annunziazione invece, la Beata Vergine e l'Angelo sono senza dubbio eseguite secondo lo stile italiano: il colorito però, che è a tempera, sul legno ed in fondo d'oro, partecipa delle due Scuole, in una proporzione quasi eguale, tanto per l'accordo generale, quanto per il modo di pennelleggiare.

Tav. CXIII. Dittico, dipinto a Firenze, da un maestro greco od italiano, o da un imitatore dell'una o dell'altra scuola. XIII o XIV secolo.

Lo stile di ambedue le Scuole scorgesi similmente nelle pitture del dittico eseguito a Firenze, e pubblicato qui sulla tavola CXIII. La maniera greca è perfettamente riconoscibile, massime per la composizione, nella Nascita della Beata Vergine, N.° 1; e la maniera italiana apparisce chiaramente

nei due quadri dei N.[i] 2 e 4, i di cui argomenti appartengono essi pure alla storia della Beata Vergine. Quanto al costume desso è visibilmente fiorentino.

Mi lusingo di avere così dimostrato compiutamente la associazione prolungata della maniera delle due Scuole, toccando l'una verso il suo fine ed arrivando l'altra all'istante del suo rinascimento.

La natura medesima, in molte delle sue operazioni, favorisce simiglianti gradazioni: dessa non progredisce mai per salti: tutto è collegato nella immensa sua unità. Tale di fatto fu l'andamento dell'Arte nell'epoca di cui parliamo; e forse gli artisti non s'avvidero che obbedivano essi a leggi generali ed eterne.

Però non saprebbesi tuttavolta riconoscere quel legame, distinguerne gli effetti e determinare nella storia il momento d'unione delle due Scuole e quello della loro separazione, se non dopo un lungo e profondo esame delle produzioni dei diversi popoli, e dopo una classificazione metodica, secondo l'ordine dei tempi.

PARTE SECONDA

RINASCIMENTO DELLA PITTURA

EPOCA PRIMA

XIV SECOLO

Tav. CXIV, CXV, CXVI. Pitture a tempera, sul legno, e pitture a fresco, di Giotto. XIV secolo.

La mescolanza di stile della Scuola Greca e della Scuola Italiana, e l'incertezza dei maestri fra le due maniere, conseguenze dell'ignoranza che aveva corrotto le due nazioni, non cessarono che nei primi anni del secolo XIV, fra le mani di Giotto di Bondone, cui era riservata la gloria di fondare una novella Scuola (*).

Quel valente pittore conobbe che, invece di imitare lo stile dei maestri greci moderni, anche in ciò che poteva offrire di sopportabile, la vera strada era la sola imitazione della natura, come avevano fatto i primi inventori dell'Arte, e quelli che l'avevano perfezionata.

Nato nel 1276, nella medesima contrada, in cui tre altri celebri Fiorentini, Cimabue, Leonbattista Alberti e Michelangelo, hanno goduto di tutti i vantaggi di una distinta nascita e di una accurata educazione, Giotto al contrario apparteneva a parenti oscuri e della più umile condizione. Sembra che la natura abbia voluto formarlo nel silenzio: riunì essa in lui i talenti più proprj ad ottenere i maggiori successi.

(*) Questo merito fu riconosciuto non solamente dagli scrittori contemporanei di Giotto, ma eziandio da quelli delle età seguenti.

Sono noti i versi dell'Alighieri:

Credette Cimabue nella pintura
Tener lo campo: ed ora ha Giotto il grido,
Sì che la fama di colui s' oscura.

Purgat. cant. XI, vers. 94.

Francesco Petrarca, legando col suo testamento a Francesco Carrara, signore di Padova, una Madonna di Giotto, aggiugne: *Operis Jocti, pictoris egregii . . . . in cujus pulchritudinem . . . . magistri artis stupent.*

Giovanni Boccaccio, nella Visione amorosa, così parla di Giotto:

. . . . . *Al qual la bella*
Natura parte di se somigliante
Non occultò . . . . . .

Enea Silvio Piccolomini, papa col nome di Pio II, scriveva, nel 1450, a Nicola d'Ulma (*Epist.* 119), che: *post Petrarchum emerserunt litteræ; post Joctum surrexere pictorum manus.*

Poliziano mise in bocca dello stesso Giotto:

Ille ego sum per quem pictura extincta revixit.
. . . .
Plus licuit nulli pingere, nec melius.

Custodiva il gregge in una delle ridenti campagne della Toscana. Il Dio che, secondo le poetiche narrazioni dell'antichità, non isdegnò di averne cura ei medesimo presso Admeto, dirigeva la sua mano, la quale rozzamente disegnava sulla sabbia l'immagine de' suoi montoni. Cimabue avendolo sorpreso mentre disegnava una di tali figure lo condusse nella sua Scuola, ne guidò il semplice genio e bentosto il giovane allievo superò tutti i suoi compagni di studio.

Noi lo vedremo, nelle sue più importanti opere, mettere in pratica il gran principio che aveva egli ritrovato.

Disegno, espressione.

Il suo talento non pervenne alla maggior elevatezza, cui fugli dato di salire, senza prima aver pagato un tributo inevitabile al gusto dei maestri che lo avevano preceduto, ed a quella maniera che erasi perpetuata nelle opere stesse del suo maestro, allo stile insomma della vecchia Scuola Greca.

Giotto vi sacrificò egli medesimo nelle sue prime produzioni. Le forme della testa della Vergine coronata dallo stesso suo divin Figliuolo, tav. CXIV, N.° 4, e che ho riprodotto calcate sull'originale sotto il N.° 6, ne sono una prova.

Richiamato però subito all'imitazione della natura dalle abitudini della sua fanciullezza, riconobbe che non sarebbe che seguendone semplicemente e fedelmente i modelli, ch'essa gli presentava, che avrebbe potuto approssimarsi alla perfezione, ed abbandonò qualunque altro studio per dedicarsi esclusivamente a quello della natura.

Fu egli ricompensato per questo attaccamento ad un principio solido con una riputazione pronta, e talmente estesa che il numero delle opere di cui venne incaricato e che terminò, sebbene la sua carriera non abbia oltrepassato i più comuni limiti della vita umana, avendo vissuto sessant' anni, è appena credibile.

Roma fu il maggior teatro de' suoi lavori ed uno dei primi dove siasi egli distinto.

Il pontefice Bonifazio VIII chiamollo presso di lui, per fargli eseguire diverse opere. Il musaico rappresentante la pesca miracolosa, detta comunemente *la Barca di san Pietro*, della quale fece il disegno e che trovasi in oggi sotto il portico della basilica del Vaticano, è il più celebre fra i monumenti eseguiti da Giotto per ordine di quel papa.

I freschi con cui adornò, sotto il medesimo pontificato, tutto l'interno dell'antico portico della chiesa di san Giovanni Laterano, furono distrutti allorchè venne ricostruita la chiesa medesima: non ne restò che un solo quadro, che venne trasportato sopra uno dei pilastri interni, alla destra entrando in chiesa. Rappresenta il pontefice Bonifazio VIII, che sta pubblicando una festa secolare, da lui stabilita per accordare delle indulgenze, e che chiamossi poscia *Giubileo*. Questa pittura è incisa sulla tavola CXV, N.° 1.

Le altre opere di Giotto si moltiplicarono in grandissimo numero in diversi paesi. Più di venti città se ne arricchirono, senza comprendervi quella di Firenze la quale sola occupollo più di tutte le altre insieme. Le pitture con cui venne decorata dal Giotto, rimarcabili per molte bellezze affatto nuove, diventarono l'oggetto degli studj ed il modello dei pittori di tutta l'Italia. Gli storici delle Scuole particolari, quando scrivono di buona fede, vanno tutti d'accordo intorno a questo fatto.

Il cambiamento che ne derivò in tutte le parti della Pittura fu sì grande e sì generale, che la data del rinascimento dell'Arte devesi fissare a quest'epoca.

Questo cambiamento fu il frutto della determinazione di Giotto, di seguire la natura senza mai allontanarsene, e dell'esempio da lui dato di questa saggia condotta: il principio fu per buona ventura riconosciuto.

Non si può dubitare, vedendo le due teste della tavola CXV, N.° 2, calcate sugli originali, che non siano elleno due ritratti.

La maniera semplice e vera di disegnare adottata da questo maestro, rappresentando con esattezza le forme, lo condusse alle sorgenti dell'espressione, e gli fece acquistare questo nuovo merito, altro motivo di stupore per i suoi contemporanei.

L'elogio che egli merita a questo riguardo è giustificato da una infinità di dettagli, che si possono vedere sulla tavola CXVI.

Nella assemblea dei discepoli di san Francesco, N.° 1, l'attitudine di quel personaggio principale palesa un uomo inspirato, e quella dei monaci che lo circondano imprime l'idea della venerazione che sentono essi per lui.

Il disordine eccitato negli spettatori, N.° 2, dall'accidente in apparenza mortale, che colpì un personaggio coronato, è espresso con molta vivacità.

L'attenzione, il dolore, la sorpresa, appariscono in alcune teste del medesimo quadro, che ho fatto incidere in una maggior proporzione sotto il N.° 3.

L'architettura contemporanea all'azione è ben trattata, come lo sono egualmente tutte le altre parti dell'opera.

Le teste N.° 9, sulla medesima tavola CXVI, sono quelle di due medici, del quadro N.° 8, di cui l'uno, pel sentimento di pietà espresso dal suo sguardo, e l'altro col ritirarsi, sembrano disperare della vita dell'ammalato.

L'ardore della sete è espresso ancora meglio nella figura del contadino, ben giustamente lodato dal Vasari, il quale sta chinato per bevere l'acqua di un ruscello, nel paesaggio inciso sotto il N.° 6; la testa di quel contadino è riprodotta in proporzione maggiore sotto il N.° 10 (*).

Questa imitazione del vero fu la conseguenza di una abilità nel disegno, che era una cosa nuova a quell'epoca.

Invenzione, disposizione.

I principj che devono guidare queste grandi parti della Pittura, l'invenzione cioè e la disposizione, ossia l'ordine, appariscono nel N.° 6 della tavola CXIV già citata, piccolo quadro dipinto a tempera sul legno. Sono le esequie della Beata Vergine, argomento che occupò più volte il pennello dei predecessori di Giotto, e che questo maestro seppe rappresentare in maniera da meritarsi l'attenzione di Michelangelo (**).

Altri freschi, eseguiti nella chiesa inferiore e superiore di san Francesco, ad Assisi, presentano dei progressi ancor più rimarcabili.

Vedonsi tali freschi incisi sulla tavola CXVI, con alcuni altri distinti nella spiegazione delle tavole. Gli argomenti tolti dalla vita e dalla morte di san Francesco formano una serie istorica assai considerabile. Un insieme di questa natura esigeva molto criterio ed un giusto sentimento delle convenienze, ed è quindi uno dei primi e dei migliori esempj.

Il N.° 7 di questa medesima tav. CXVI presenta un'invenzione ancor meno comune, se pur non debbasi credere che l'idea ne fosse allora affatto nuova.

È un'allegoria dignitosa e ben distinta delle virtù di san Francesco, sotto la forma di un'apoteosi di quel santo, dipinta in uno degli angoli della chiesa.

(*) *Uno assetato, nel quale si vede vivo il desiderio dell'acqua, bee stando chinato a terra, a una fonte, con grandissimo e veramente meraviglioso effetto... par quasi una persona viva che bea.* Vasari, *Vita di Giotto.*

Non sarebbe difficile di provare, con una infinità di passi, che i poeti, in questa brillante epoca, ebbero comune coi pittori, ed il dono di sentire vivamente le bellezze della natura, ed il talento d'imitarla con semplicità.

Le prove si moltiplicherebbero particolarmente nei poemi di Dante.

(**) *Opera molto lodata... da Michel Agnolo Bonarroti, il quale affermava... la proprietà di questa Storia dipinta non poter essere più simile al vero di quello ch'era.* Vasari, *Vita di Giotto.*

L'entusiasmo con cui i religiosi del suo Ordine osarono paragonare le sue virtù ed i miracoli da lui fatti colla santità di Gesù Cristo e colla sua divina potenza, ad una sì piccola distanza dall'epoca della morte del loro fondatore (*), quest'entusiasmo sembra che abbia incitato il genio del pittore. Giotto, nella composizione di tutti i quadri, i di cui argomenti sono ricavati dalla Storia di san Francesco, spiegò un'energia, ed un valore che palesano una esatta conoscenza dei principj del disegno. Giovandosi di questo sapere per variare all'infinito le fisonomie, seppe altresì far uso degli scorci nella posatura delle figure e metterle così in prospettiva.

La maggior sua abilità distinguesi nei piccoli quadri, coi quali lo zelo dei francescani volle ornare gli armadj della sagristia della chiesa di Santa Croce, a Firenze. Tre dei detti quadri sono incisi sulla tavola CXIV.

Il N.° 2, che rappresenta san Francesco trasportato in cielo sopra un carro di fuoco, è ivi collocato a fianco della trasfigurazione di Gesù Cristo, N.° 1; ed il N.° 3 presenta l'immagine delle cinque piaghe del Salvatore nelle stimate con cui venne onorato il nuovo apostolo.

COLORITO.

Il colorito, questa parte essenziale dell'arte di dipingere, intorno alla quale gli antichi non ci hanno tramandato i loro secreti, e che i moderni perfezionarono gradatamente, il colorito, ripeto, non occupa un eminente rango fra i miglioramenti, che l'Arte va debitrice al Giotto.

Nondimeno il suo pennello non presenta più le tinte nerastre e crude dei maestri greci: si approssima di più alla natura con tinte più vere, con tocchi più vivi e più variati. Questo merito distinguesi particolarmente nelle pitture a fresco d'Assisi: scorgesi ancora, malgrado il loro deterioramento ed i moltiplicati ritocchi, i quali le alterarono, una facilità ed una leggerezza, che non trovansi mai nelle opere degli artisti anteriori al Giotto.

E questo merito fu anche maggiore in quanto che giunse a dare una specie d'impasto con molta morbidezza al colorito dei quadri da lui dipinti sul legno ed a tempera.

(*) È conosciuta la singolarità e la rarità dell'opera intitolata, *Liber conformitatum S. Francisci cum Domino Nostro Jesu Christo*, composto nel 1399, dal P. Bartolomeo Albizzi, di Pisa, religioso dell'ordine di san Francesco.

Quest'opera diede motivo a diverse osservazioni e critiche, intorno alle quali si potranno consultare particolarmente le seguenti opere: *Dictionnaire historique*, de Prosper Marchand; *Eclaircissement sur quelques articles du Catalogue de la Bibliothèque de Préfond*, 1757; Debure, *Bibliothèque instructive*, N.° 4540 e seg.; *Catalogue de la Bibliothèque du Duc de la Vallière*, tom. 3, pag. 7, dal 4671 fino al 4681; Tiraboschi, *Storia della letteratura italinna*, Roma, 1783, tom. 5, lib. 2, cap. 1.

Lo studio della minatura, di cui erasi occupato, produsse quella sua maniera preziosa, che fu per lungo tempo quella dei suoi scolari e de' suoi imitatori.

Meccanismo.

Quanto al meccanismo, uno dei principali mezzi di dare a questo ramo dell'Arte il maggior splendore possibile, consisteva allora nella scelta del legno compatto e suscettibile di pulimento e nella preparazione della tavola su cui dovevasi dipingere.

Allorchè il quadro per la sua grandezza, esigeva che fossero messi insieme molti pezzi, univansi questi con una tela collata su tutta la superficie del quadro; distendevasi poscia sulla tela stessa uno strato di gesso finissimo (specie d'imprimitura), lisciato accuratamente ed il più delle volte dorato; e questa doratura formava il fondo ossia il campo su cui dovevasi dipingere.

Basteranno queste brevi notizie per dare un'idea di ciò che l'Arte va debitrice alle invenzioni ed ai precetti di Giotto, quanto alla composizione, allo stile ed alla esecuzione, in principio del XIV secolo, e per provare quanto sia giusto di distinguere col suo nome la prima epoca ben caratterizzata del rinascimento.

Tav. CXVII. Quadro a tempera, sul legno, di Puccio Capanna, primo allievo di Giotto. XIV secolo.

Se si potesse dubitare della difficoltà di sviluppare un genio creatore, uno spirito capace di riformare le invenzioni umane: se non si sapesse quanto sia lento l'effetto dei precetti più luminosi e degli esempj più istruttivi, si imparerebbe dalla storia cronologica degli artisti celebri e dallo spettacolo successivo delle loro opere.

Non fu che dopo nove o dieci secoli d'ignoranza, che un uomo avventurosamente nato per la Pittura riconosce alla fine quali sono i traviamenti che smarrirono l'Arte per sì lungo spazio di tempo, e nei principj e nella pratica. Così fu della Scultura e della Architettura; e noi avremo eziandio la prova che gli ostacoli opposti al ristabilimento del gusto, non saranno superati che parzialmente dai pittori delle differenti contrade dell'Italia: noi li vedremo battere a passi lenti la novella strada che aperse loro quell'uomo di genio.

La prova di quest'osservazione trovasi nel quadro inciso sulla tav. CXVII, dipinto da Puccio Capanna, allievo immediato di Giotto.

E ben apparisce l'effetto delle lezioni ricevute, quanto alla giustezza e semplicità dei movimenti e della espressione, nell'attitudine della Vergine, in quella della Maddalena in ginocchio, e di sant'Antonio in piedi presso

di lei, come anche nelle teste di questi ultimi due personaggi; vedesi però ancora, nei contorni e nei dettagli della testa della Beata Vergine e di quella del Bambino, che aveva maggior difficoltà, che non ne ebbe il suo maestro, per dimenticare affatto le forme censurate dei Greci e per non imitare il loro disegno scorretto ed uniforme.

Il colorito fece qualche progresso sotto la mano dell'allievo: è desso più brillante e più morbido nei panneggiamenti, in confronto di quelli di Giotto; ma avvi troppa finitezza nelle carni, e tale finitezza, che fu una delle qualità ed uno dei difetti dei pittori di quest'età, va fino allo stento, cioè, fino a far sentire il lavoro e la pena.

Tav. CXVIII. Pitture di Taddeo Gaddi e di altri pittori della stessa famiglia. XIII e XIV secolo.

Taddeo Gaddi, altro allievo di Giotto, eseguì molte opere, tanto a fresco che a tempera, a Firenze, Pisa ed Arezzo, senza però spingere l'Arte più in là del suo maestro, eccettuato il colorito, in cui vedonsi tinte più fresche, le quali conservano ancora a'nostri giorni qualche splendore.

Sembra altresì che fosse più franco nel disegno ed ha per lo più imitato la natura con sufficiente verità, eccettuate le teste, cui per dare molta espressione, ha spesse volte esagerati i lineamenti, come puossi vedere in quella incisa al N.° 4 della tavola CXVIII, calcata sull'originale, e colla quale volle esprimere il sentimento di un uomo profondamente occupato a scrivere sopra una importante materia.

Questo pittore, morto alla metà del XIV secolo, lasciò due figli, Agnolo e Giovanni, che coltivarono la Pittura, non senza buon successo quanto alla composizione ed al disegno. I soggetti incisi sulla medesima tavola, N.° 5 e 6, provano che avevano essi in fatto acquistato qualche cognizione in quelle parti importanti, come anche nella maniera di disporre i panneggiamenti; nel che Giotto aveva dato utilissimi esempj al loro padre.

Questi maestri discendevano tutti da Gaddo Gaddi, contemporaneo di Cimabue, il quale, educato come quest'ultimo alla Scuola dei Greci, ebbe altresì il merito di migliorare la loro maniera. Gaddo ebbe in Roma la commissione di varj musaici: vedemmo una delle sue opere sulla tavola XVIII. Si distinse pure in questo genere a Firenze, particolarmente nella composizione rappresentante l'incoronazione della Beata Vergine, incisa al N.° 2 della tavola CXVIII.

Quest'artista morì nell'anno 1312, in età di settantatre anni; di maniera che egli, i suoi figli ed i suoi nipoti servirono l'Arte e la religione, colle loro opere, pel corso di più di un secolo e mezzo (*).

Tav. CXIX. L'Inferno, pittura a fresco di Andrea Orgagna, nella chiesa di santa Maria Novella, a Firenze. XIV secolo.

Il movimento d'effervescenza che, sul finire del secolo XIII ed in tutto il corso del XIV, eccitò sì potentemente gli spiriti ad occuparsi delle Scienze, delle Lettere e delle Arti, produsse bentosto fra quegli oggetti di studio delle comunicazioni ed una influenza reciprocamente utili. Ma eranvi anche molti generi di imperfezione che a quella età, non potevano non essere loro comuni: tale fu, per esempio, il continuo mescuglio del sacro col profano.

Giotto e Dante, contemporanei, ed amici, nati ambedue col prezioso dono di distinguere e di gustare le grandi verità della natura, trovarono nella loro unione un mezzo di sviluppare quel raro talento, di cui ciascun d'essi diede sì luminose prove.

I poemi di Dante, di quel genio creatore, cui la lingua e la poesia italiana vanno debitrici della vera loro formazione, ridondanti in ciascuna pagina del più profondo sentimento, diventarono ben tosto una sorgente feconda per i pittori (**); e l'Inferno in particolare eccitò più soventemente la loro immaginazione.

(*) Ebbi cura di riunire sulla presente tavola le diverse opere con cui i membri di questa famiglia hanno servito la Chiesa pel corso di molte generazioni. Ricompensò essa il loro zelo colle più distinte dignità, che l'hanno resa assai illustre nei due seguenti secoli. La famiglia dei Gaddi è in oggi estinta.

È questo un esempio scelto fra i molti, che attestano quanto i talenti in ogni genere furono nobilmente incoraggiati e ricompensati, in tutti i tempi, nella Toscana, e con quali successi corrisposero essi a tali onorevoli ricompense.

Apollo non ebbe mai motivo di sdegnarsi in quel paese per un'ingiuria fatta agli artisti, simile a quella, di cui i Sicionj, malgrado il loro amore per le Belle Arti, si resero colpevoli verso Dipeno e Scilli (Plin., lib. XXXVII, cap. 4).

(**) Tutti sanno quanti fatti storici, quanti ritratti e quante idee satiriche, sono celate sotto il velo delle allegorie del poema di Dante. Quest'opera, che in molti luoghi è ancora un enigma per noi, od almeno per le persone, le quali non sono minutamente istruite degli avvenimenti e degli interessi politici, cui allude il poeta, rammentava degli oggetti non solamente presenti a tutti gli spiriti, ma interessanti per tutte le fazioni che agitavano a quell'epoca l'Italia; e quelle fazioni hanno messo nuovamente in azione le stesse immagini, per mezzo della Pittura, secondo che le hanno credute utili alle loro viste ed ai loro interessi.

Animato da questo spirito, uno dei partiti che dominavano in Firenze fece, delle differenti scene del poema dell'Inferno, il soggetto di una rappresentazione teatrale, all'occasione di una festa popolare data sull'Arno, nel 1304, e diretta dal pittore Buffalmaco.

Sembra altresì che il poema di Dante abbia poscia somministrato la materia di molte decorazioni teatrali, quando si rappresentavano quei pii drammi, chiamati *misteri*, così moltiplicati a quel tempo.

Anche i pittori scelsero dallo stesso poema gli argomenti per i loro quadri. Una delle opere più celebri in questo genere fu eseguita nel Campo Santo di Pisa, da Bernardo, fratello d'Andrea Orgagna. Trovasi incisa nel tomo primo della *Pisa illustrata* del Morrona.

Le stampe che rappresentarono le idee singolari di quel poema nei più minuti dettagli, e talvolta anche non senza merito d'Arte, per ornarne le differenti edizioni, furono, nella loro origine, di grandissimo soccorso agli artisti che vollero trattare gli stessi argomenti.

Sarebbe inutile citare qui le produzioni di un siffatto genere, e che l'idea delle pene infernali ha moltiplicato presso tutti i popoli.

Uno dei primi che ne rappresentò le immagini, e con maggiore estensione, fu Andrea di Cione Orgagna. Questo pittore nacque a Firenze, nell'epoca in cui Dante terminava la sua carriera. La sua prolungossi fino verso la fine del secolo XIV, ed egli occupolla tutta quanta nell'esercizio della Pittura, della Scultura e dell'Architettura.

Poeta egli pure, introdusse in una pittura a fresco della chiesa di santa Maria Novella, a Firenze, molte composizioni interessanti, di cui attinse i soggetti al poema dell'Inferno di Dante.

Le pitture dell'Orgagna sono incise sulla tavola CXIX, ed ebbi cura nella spiegazione delle Tavole, di confrontarne le descrizioni coi passi del poema cui elleno si riferiscono.

In mezzo alle singolarità che l'argomento dovette inspirare al pittore, quanto all'invenzione, non si può osservare senza stupore con quanta chiarezza, con quanto spirito, ha egli rappresentato le azioni descritte dal poeta: lo stesso fuoco, lo stesso movimento, imitando degli oggetti di una natura se non vera almeno verisimigliante. L'essere dotato di un'anima tanto elevata non era anche in allora comunissima cosa, ed il talento di ordinare una composizione molto estesa, non poteva essere meno raro. L'opera di cui parliamo cuopre un'intiera parete dell'interno di una gran cappella. È sotto questo duplice aspetto che bisogna considerarla, come molte altre dello stesso maestro; è sotto quest'aspetto che l'Orgagna fece progredire l'Arte.

Egli ne trovò il mezzo nello studio profondo del disegno; e noi vedremo nel corso di questa Storia, che se le Scuole Toscane si innalzarono progressivamente fino al loro perfetto rinnovellamento, è ad un siffatto studio, che ne vanno esse debitrici.

Tav. CXX. Pittura rutenica, eseguita sul legno. XIV secolo.

Io non ho alcuna notizia nè sull'autore, nè sulla data del quadro inciso sulla tavola CXX, nè sul paese in cui fu eseguito il quadro stesso.

La stravaganza di una parte dei soggetti, le loro forme, i loro attributi; la riunione di molte immagini grottesche con oggetti degni di venerazione, dando a quest'opera qualche somiglianza con quella della precedente tavola, la collocai immediatamente dopo.

La tavola II dell'opera intitolata *Alphabetum Thibetanum*, del padre A. B. Giorgi, religioso agostiniano, stampata a Roma nel 1762, in foglio, dà una immagine dell'Inferno, la quale ha una grandissima relazione colle descrizioni di Dante (pag. 487).

Il Corano, invece delle bolgie di quel poeta, suppone che vi siano nell'Inferno sette porte, ciascuna delle quali conduce ad un supplizio particolare, relativo alle sette principali maniere di peccare.

Una parte della tavola CXX offre un'immagine di questo genere, appartenente ad un culto vicinissimo al nostro.

Credesi che rappresenti questa il giudizio universale, la gloria celeste ricompensa degli eletti e le pene dell'inferno, castigo dei peccatori; il tutto concepito colla immaginazione esaltata di qualche religioso del rito greco-moscovita, o rutenico, come è indicato dalla lingua e dai caratteri delle iscrizioni, che ho fatto incidere abbasso della tavola. Sulla pittura originale occupano le dette iscrizioni i luoghi contraddistinti con numeri arabici.

Questo quadro è dipinto a tempera, sul legno; la metà superiore è eseguita sopra un fondo d'oro: la sua grandezza è quella dell'incisione, il di cui disegno fu calcato sull'originale.

Il colorito non è privo di intelligenza nelle tinte locali, nè d'armonia nell'effetto generale.

Il disegno, i panneggiamenti, le fabbriche, annunziano evidentemente una Scuola Greca: ma l'insieme è molto superiore alle pitture dei manuscritti greci, con cui ha qualche somiglianza. Appartiene forse questa produzione a qualche pittore greco il quale, istruito nella Scuola di Firenze, nel tempo in cui la Pittura occupavasi maggiormente nel riprodurre le invenzioni di Dante avrà imparato ad esprimere più correttamente le idee del medesimo genere, senza abbandonare affatto nè i pensieri, nè lo stile proprio alla sua religione ed al suo paese.

Questo confronto è conforme alla mia ordinaria maniera di paragonare le due Scuole.

Tav. CXXI. Pitture a fresco, di Gerardo Starnina, nella chiesa del Carmine a Firenze. XIV secolo.

Continuiamo a vedere le scuole d'Italia seguire sempre più la strada aperta da Giotto, per rappresentare fedelmente la natura nelle forme del corpo e nella espressione dei sentimenti.

Le pitture a fresco eseguite da Gerardo Starnina, nella chiesa del Carmine a Firenze, sono una prova della continuazione di quegli utili sforzi. Visse lo Starnina dal 1354 fino all'anno 1403.

Nel quadro, inciso sulla tavola CXXI, N.° 1, rappresentò san Girolamo sul letto di morte, dando ai suoi discepoli riuniti intorno a lui, le sue ultime istruzioni. Alcuni di essi, seduti, sono occupati a raccogliere le sue parole in iscritto: altri, in piedi, ascoltandolo con un'attenzione rispettosa, fissano sopra di lui gli occhi e sembrano osservare un mesto silenzio: così l'artista seppe dare tutto l'interesse al suo argomento.

Sentimenti di un'altra natura animano gli stessi religiosi, nella pittura incisa sotto il N.° 3. Il santo trapassò; i suoi discepoli gli rendono gli estremi

uffizj: il dolore di quelli che gli sono vicini e la venerazione degli altri, appariscono dalle loro attitudini. Siffatte gradazioni di espressione sono facili a distinguersi. Il pittore ce le ha trasmesse con tale e tanta verità, da poter quasi supporre, che egli non abbia fatto che esprimer qualche scena di simil genere, cui era stato presente. Le figure dei religiosi sembrano altrettanti ritratti, e l'artista introdusse altresì nella composizione il proprio, collocandosi ai piedi del letto di san Girolamo. Ho fatto calcare quella testa sulla pittura originale e vedesi incisa sotto il N.° 2: si crede di vederla respirare.

Tav. CXXII. Pittura a fresco di Simone Memmi, da Siena, a Santa Maria Novella, a Firenze. XIV secolo.

Allorchè dopo tanti secoli l'Arte brillava, a Firenze, di un nuovo splendore nella Scuola di Giotto, Siena, rivale in ogni genere di quella illustre repubblica, aveva veduto nascere nel suo seno un artista, che cooperava a quei progressi medesimi, allontanandosi come il discepolo di Cimabue ed alcuni altri pittori, suoi compatriotti ed emuli, dalla maniera dei maestri greci.

Era costui Simone Memmi, nato verso l'anno 1284 e morto nel 1344. Contemporaneo di Giotto, ma più giovane, e forse suo allievo, fu incaricato come lui di diverse grandi opere di Pittura, a Firenze ed a Roma. Imitatore del suo stile lo pareggiò e talvolta superollo.

Una delle sue opere maggiori vedesi nella sala del capitolo del convento di san Domenico, a Santa Maria Novella, a Firenze. Risguarda la storia e la destinazione dell'ordine dei frati predicatori.

La parte incisa sulla tavola CXXII rappresenta san Domenico ed i suoi compagni, zelanti nello spiegare la vera fede agli eretici. Questa grande composizione è a fresco. Il colorito non palesa ancora molta scienza, nondimeno non è privo di qualche merito.

Simone si distinse maggiormente nella miniatura, genere cui dedicossi come Giotto, con un successo rimarchevole per l'età in cui fiorivano ambedue.

Le immagini simboliche colle quali ha espresso, nei freschi di cui si tratta, i religiosi domenicani e gli eretici di cui ribattevano gli errori, quelle immagini che dovevano sembrare in allora ingegnosissime, portano l'impronta del suo secolo: sono dei lupi che vorrebbero sbranare dei timidi agnellini, e che vengono respinti e fugati vigorosamente da diversi cani. Questi cani sono neri e bianchi, per allusione ai colori di quello che

accompagnava ordinariamente san Domenico, divenuti i colori del vestito dei religiosi del suo Ordine. Ma l'azione dei personaggi è ben espressa, e la scena non è senza movimento.

La testa più grande, calcata sull'originale, è quella di una donna in ginocchio, collocata nel mezzo di un gruppo di astanti sulla sinistra del quadro. Nel contorno e nell'insieme, non manca questa testa di semplicità e di verità (*).

In questa composizione come in quelle sulle altre due pareti della medesima cappella, scorgesi una variata invenzione con un disegno facile, novello acquisto per l'Arte, che incominciava a ristabilirsi.

Tav. CXXIII. Pitture in smalto sopra un reliquiario della Cattedrale di Orvieto. XIV secolo.

La tavola CXXIII rappresenta un reliquiario d'argento, la di cui forma corrisponde esattamente alla facciata della chiesa cattedrale di Orvieto (**). Vi si legge la data dell'anno 1338: è diviso in varj scompartimenti o quadrati, i quali contengono diverse storie religiose, dipinte sopra un fondo di smalto. La principale di queste istorie è il miracolo fatto nella chiesa di Bolsena, dove l'ostia lasciò vedere il corpo di Gesù Cristo, per confondere l'incredulità di cui si rese colpevole un prete nel momento stesso della consacrazione.

(*) Abbiamo detto nella spiegazione delle tavole, relativamente alla tavola CXXII, N.° 2, che questa testa non essendo il ritratto della celebre Laura del Petrarca, poteva essere invece quello della Fiammetta, l'amica del Boccaccio: ma dobbiamo qui confessare che quest'ultima congettura non è fondata meglio della prima. Imperciocchè se si confrontano le date, troverassi che il Boccaccio andò a Napoli, dove conobbe la Fiammetta, verso l'anno 1341, anno in cui dedicolle la sua Teseide; mentre invece Simone Memmi aveva già, fino dall'anno 1332, eseguita la pittura di Santa Maria Novella, da cui fu copiata questa testa. Intorno a questo argomento potrassi esaminare ciò che ne scrisse il Tiraboschi, nella sua *Storia della Letter. Ital.* Modena, 1789, tom I, pag. 574.

(**) Lascio ancora molto a desiderare nelle mie osservazioni sul merito di una pittura in smalto sì considerabile e sì interessante per la sua antichità, essendo dell'anno 1338. Ma la difficoltà, per non dire l'opposizione assoluta, che la venerazione del popolo per questo oggetto di pietà presenta contro le ricerche di questo genere, non me ne hanno permesso alcuna.

Non so comprendere, perchè mai il P. Della Valle, occupato come era della gloria della Scuola di Siena, non abbia pensato a farle onore anche pei suoi lavori in smalto. La missione di cui era incaricato dal cardinale vescovo d'Orvieto, per la storia di quella chiesa e le sue funzioni ecclesiastiche, gli somministravano i mezzi di esaminare comodamente e con tutta l'attenzione il reliquiario, di cui io parlo, ed avrebbe così potuto farcene conoscere il grado di perfezione.

Quanto all'autore di questa pittura, il suddetto scrittore, nella sua Storia del Duomo d'Orvieto, opera piena di notizie interessanti, non si curò di farcelo conoscere in una maniera positiva: sembra soltanto, da una nota a pag. 201 del tom. II della sua edizione del Vasari, Siena, 1791, dar egli la preferenza ad un pittore di Siena, chiamato Ugolino, e non ad un artista dello stesso nome, straniero a quella città.

Finalmente, per ciò che risguarda il lavoro di questo magnifico reliquiario e quanto all'avvenimento cui deve egli la sua origine, potrassi consultare l'opera intitolata: *Istoria dell'Ostia sacratissima, che stillò sangue in Bolsena, sopra il santo corporale, che si conservano nella cattedrale d'Orvieto*, ecc. di Splendiano Andrea Pennazzi; Montefiascone, 1731, 4.°

Alla pagina 39 leggesi la seguente iscrizione, che l'autore dice essere incisa sul reliquiario: ✠ *Per magistrum Ugolinum et socios, Aurifices de Senis, factum fuit, sub anno Domini* MCCCXXXVIII, *tempore Domini Benedicti Papæ XII;* e questa iscrizione trovasi pure citata nella Storia del Duomo d'Orvieto del P. Della Valle, alla pag. 232.

Ciascuna Pittura rappresenta una scena particolare di quell' avvenimento e delle cerimonie che ne furono la conseguenza. Ho fatto una descrizione di tutto nella spiegazione delle tavole.

Avvi giustezza nelle idee, chiarezza nelle disposizioni: non vedonsi senza interesse i progressi che facevano allora i pittori nell'Arte di distinguere i punti successivi di una medesima storia, e nella cognizione di ciò, che costituisce la composizione e l'ordine di un quadro.

Ma questo nascente sapere trovavasi spesse volte contrariato, quando trattavasi di soggetti nei quali, sia per conformarsi alle tradizioni, sia per una particolare divozione, esigevasi dai pittori una pia obbedienza nella scelta non solo, ma anche nell'azione dei personaggi e perfino nel luogo che dovevano occupare. Noi avremo non poche occasioni di osservare i difetti prodotti da una siffatta condizione e limitazione, esaminando le pitture delle differenti Scuole d'Italia, del restante del secolo XIV e di una gran parte del XV.

Tav. CXXIV. Trittico dipinto a tempera, sul legno. XIV secolo.

Per dare a questo proposito, come in qualunque altra cosa, delle idee esatte, continuerò a servirmi di preferenza delle pitture con data certa, qualunque possa essere il grado d'interesse dell'argomento, giacchè tali pitture mi sembrano le più proprie a rendere autentica una storia, che deve essere fondata sui monumenti.

Il trittico inciso sulla tavola CXXIV è di questo genere: ha la data dell'anno 1336: la pittura è a tempera, sul legno.

La composizione partecipa dell'antica maniera di disporre le figure, le di cui posature sono conformi agli usi religiosi, che vedemmo precedentemente stabiliti.

Il pennello, meno secco, palesa solo qualche progresso.

I quadri incisi sulle due seguenti tavole, opere di maestri per la maggior parte non molto conosciuti, palesano, colla diversità delle maniere che vi si osservano, e con uno stile incerto e misto, le difficoltà che gli artisti dovettero superare in tutto il corso del XIV secolo, per spogliarsi delle abitudini trasmessegli dai loro predecessori, siccome mostrano lo stato di esitazione in cui dovettero trovarsi. Avevano essi superato le produzioni del secolo XIII; ma quei successi non erano che preparatorj ancora a quelli riservati al secolo XV.

Tav. CXXV. Pitture a fresco, di Pietro Cavallini, in S. Paolo fuori delle mura, a Roma. XIV secolo.

La tav. CXXV, sulla quale vedonsi riunite le opere di Pietro Cavallini e di alcuni altri maestri dei quali ignoriamo i nomi, offre diversi esempj dello stato d'incertezza in cui trovavasi allora la Scuola.

Pietro Cavallini, pittore romano (*), aveva fatto i suoi primi studj sotto i maestri greci che facevano musaici in Roma, sul finire del secolo XIII, ed in principio del XIV, ed i quali dirigevano l'insegnamento.

Chiamato al monastero d'Assisi, con altri pittori, per concorrere alla decorazione della chiesa di san Francesco, vi trovò molti di quei maestri greci, dai quali aveva precedentemente ricevuto delle lezioni: quivi eseguì secondo la loro maniera una grande composizione rappresentante una crocifissione di Gesù Cristo.

Il gruppo delle Sante Donne che sostengono la Beata Vergine svenuta ai piedi della croce, inciso sotto il N.° 3, fa parte di quella pittura. Vedrassi quanto l'espressione sia esagerata: l'artista seguì anche in ciò i modelli greci del suo tempo.

Gli angioli che circondano la parte superiore della croce, sotto il N.° 4, sono un'imitazione di quelli fatti dal Giunta e dal Cimabue, come puossi vedere sulle tavole CII e CX. Per dare un'idea della natura aerea di quegli esseri celesti, quei pittori avevano immaginato di non rappresentarne i piedi e di terminare il loro corpo come una spezie di nube, sotto le vesti svolazzanti.

Cavallini trovò anche Giotto nel monastero d'Assisi; e, sebbene fosse egli maggiore d'età di quello, pure, conoscendo di essergli inferiore nell'Arte, ebbe il talento di farsi suo discepolo e d'abbandonar la sua prima maniera, per seguire quella del Giotto, già celebre nell'arte sua.

(*) Il Vasari, nella vita di questo pittore, non indica nè l'anno della sua nascita nè quello della sua morte; dice soltanto che morì in età di ottantacinque anni. Tuttavolta, nella sua prima edizione, sembra credere che le sue ultime opere fossero eseguite nell'anno 1344; però in altre posteriori edizioni leggesi che *le sue pitture furono dell'anno* 1364. Il prefato Vasari lo dice sempre allievo del Giotto. Il Baldinucci crede che il Cavallini sia morto in età di ottantacinque anni, nel 1344; quindi sarebbe nato nel 1259, ed avrebbe avuto diecisette anni di più del Giotto, nato nel 1276. Nessun biografo italiano ha fatto questa osservazione.

Il signor Walpole, nei suoi Aneddoti sulla pittura in Inghilterra, tom. I, pag. 18, prima ediz. è d'avviso che Giotto fosse minore di vent'anni del Cavallini.

Da questi anacronismi nascono, relativamente all'età ed al maestro del Cavallini, molte difficoltà, la di cui soluzione troverassi forse nello stile di quel maestro.

Vasari osserva che ebbe molta pena a staccarsi da quello dei maestri greci, per prendere la maniera di Giotto. Trovasi infatti nelle sue opere un miscuglio dell'una e dell'altra maniera, e si osservano altresì distintamente ambedue. Non potrassi pertanto conchiudere da ciò, che, nato il Cavallini effettivamente alcuni anni avanti Giotto, non fu il discepolo, ma il compagno di studj di quel pittore e come lui allievo del Cimabue?

Di ritorno in patria il pittore romano, incaricato di una infinità di nuovi lavori, fece tosto vedere quanto avea egli profitatto delle lezioni e degli esempj del primo istitutore del gusto. Noi ne abbiamo qui delle prove, nei due quadri dell'Annunziazione, incisi sotto i N.[i] 5 e 6. La composizione è più nobile e più magnifica di qualunque altra fatta prima di questo misterioso argomento.

Ed è principalmente dalle pitture a fresco che adornano la nave maggiore della chiesa di san Paolo fuori delle mura di Roma, che puossi giudicare dei progressi, che l'Arte fece nelle mani del Cavallini, tanto nel disegno, quanto nella composizione. Noi abbiamo fatto incidere sulla presente tavola tre pezzi di quel grande lavoro, sotto i N.[i] 7, 8 e 9. Sebbene queste produzioni non si facciano ancora ammirare nè per invenzioni pienamente giudiziose, nè per una grande correzione, pure il pittore merita, in grazia di esse, tutta la riconoscenza della Scuola Romana, della quale può egli considerarsi come uno dei fondatori (*).

Il colorito è pesante e senza degradazione, difetto che il tempo, l'umidità del luogo e la polvere di cui sono ricoperte quelle pitture, rendono ancora più sensibile. D'altronde questa parte dell'Arte non è quella che fece i maggiori progressi in tale epoca.

I piccoli soggetti, N.[i] 1 e 2, furono calcati sulle miniature di una croce conservata nella sagristia della chiesa del Sagro Speco, nell'abbazia di Subiaco, presso Roma. Vi si legge la data del 1338 ovvero del 1388. Sono lavoro di un pittore della nuova Scuola Romana, restato finora iguoto, e che chiamavasi *Euticius*.

Tav. CXXVI. Pitture a fresco, di Stammatico e altri pittori, a Subiaco. XIV secolo.

La chiesa di Subiaco, tanto singolarmente costruita in una rupe, si divide, come puossi vedere sulla tavola XXXV dell'*Architettura*, in chiesa superiore ed in chiesa inferiore, e questi edifizj sono anch'essi suddivisi in cappelle, oratorj, corritoj e scale.

Le pareti di questo monumento sono tutte coperte di pitture a fresco: quelle però della cappella consacrata al Beato Lorenzo Loricato, nella cappella inferiore, mi sembrarono le più proprie a far vedere l'associazione dello stile greco e dello stile italiano, che distinguesi ancora nel XIV

(*) L'epitafio, sulla sua tomba in san Paolo, sembra rendergli quest' omaggio:

Quantum Romanus Petrus decus addidit urbi,
Pictura tantum dat decus ipse polo.

La purezza de' suoi costumi, unita all' immensa quantità delle sue opere per le chiese, lo fecero onorare quasi come un santo.

secolo. Sono tutte eseguite dallo stesso pittore: il suo nome leggesi sotto una croce, che fa parte delle pitture, e che ho fatto incidere al N.° 5 di questa tavola, replicandolo più grande, abbasso della tavola medesima, e conservandone anche la forma dei caratteri. Le parole *greco pictor* ci lasciano il dubbio se quell'artista fosse greco di nazione e se scrivesse solamente il suo nome in italiano. Che chessia però, la sua maniera appartiene alle due Scuole, di cui l'una terminava e l'altra era appena incominciata. Di ciò potranno facilmente persuadersi i lettori, confrontando le pitture di questa tavola con tutte le altre precedentemente vedute dello stesso genere misto. Se si giudicherà dopo l'esame di quanto le sue opere presentano di migliore nella disposizione e nel disegno, deve questo maestro collocarsi in fine piuttosto che in principio del XIV secolo.

Il suo colorito è meno pesante e mostra maggiore intelligenza di quello dei maestri greci.

Le pitture eseguite nella chiesa superiore, e sulla volta della scala che conduce alla chiesa inferiore, N.° 8, informi nello stile e nella maniera, sembrano di un'altra mano, nè possono appartenere ad alcuna delle due Scuole di quest'epoca, ed è assai difficile di poterle spiegare e di ben determinarne la data.

La moltitudine e la varietà delle opere, siano greche, siano latine, eseguite a Subiaco, potrebbero somministrare importanti materiali per una storia di quattro o cinquecento anni, incominciando dal secolo XI, se, con una costanza più fortunata che non fu la mia, e facendo nuove ricerche nelle cronache di quel monastero, si potesse stabilirne la serie cronologica.

T. CXXVII. Pitture a tempera sul legno, di Vitale da Bologna. XIV secolo.

Quest'ordine è più facile a stabilirsi quanto alle opere del XIV secolo, essendo noi meglio istrutti della origine dei quadri, dei nomi de'loro autori e della storia dei luoghi in cui furono dapprima collocati. Questo motivo mi fece nascere il desiderio di moltiplicarne gli esempj.

La ricerca di tali opere ci farà conoscere molti artisti, la di cui esistenza venne finora ignorata da tutti i biografi.

Bologna come tutte le altre città dell'Italia, ha veduto i suoi più antichi pittori seguire gli insegnamenti e le tracce de'vecchj maestri greci. La tavola CV ne presentò diverse prove.

Quanto alle produzioni puramente nazionali dei secoli XII e XIII, citate dagli autori, non potei scoprire che poche vestigia le quali, per

l'ingiuria del tempo ed a cagione dei ritocchi che le hanno il più delle volte disfigurate e guaste, sarebbero di nessun vantaggio per la storia. Se ne troveranno alcune ben conservate, a Bologna, ma non prima del secolo XIV, e fra queste vanno particolarmente distinte le opere di un pittore chiamato Vitale.

Una delle sue pitture principali è un quadro a tempera, sul legno, che ho fatto incidere sulla tavola CXXVII: vi si legge la data dell'anno 1345 e rappresenta la B. Vergine Maria col divino Infante, in un nobile e ricco costume: *In vestitu deaurato, circumdata varietate.*

Il costume, l'attitudine ed il carattere della testa, partecipano della maniera greca; e se questa conformità non prova che l'artista venne instruito in una Scuola greca, può dessa almeno dirsi un effetto della tradizione e dell'abitudine.

Le pieghe sono più dure nelle vesti delle figure accessorie, che in quella della B. Vergine; ma il pennello fa scusare questo difetto con alcun che di più morbido, partecipante ancora della miniatura, ed è questa l'origine di quella bella esecuzione, che procacciò in seguito tanti elogi alla Scuola di Bologna.

Due usi egualmente contrarj alle convenienze, ma originati ambedue dalla divozione e dalla vanità, vedonsi in quest'opera: consiste l'uno nel circondare la figura principale di personaggi che vissero in tempi diversi, e che perciò direbbesi un errore di anacronismo: tali sono le quattro sante in piedi intorno alla B. Vergine: l'altro uso è quello di collocare nella parte inferiore del quadro, ed il più delle volte in proporzioni eccessivamente maggiori di quelle della composizione, i ritratti delle persone che ne diedero la commissione.

Questi usi introdotti nella Pittura, anche prima del secolo XIII (*), ne alterarono l'unità e diventarono veri abusi nel secolo XV.

(*) Per ciò che concerne gli anacronismi fatti nella scelta dei personaggi, posso far osservare, sulla tavola XCVII, san Pietro e san Paolo che assistono alla crocifissione, i santi che accompagnano la B. Vergine, ecc. Questo errore fu ripetuto sulle tav. CXVII, CXXIV, CXXVI.

Sulle tav. CIV, CXXV, CXXIX, CXXXIII, CLII, vedesi presso la figura principale quella del benefattore della chiesa, ovvero della persona che dedicò il quadro. Queste figure sono d'ordinario piccolissime, in segno d'umiltà.

L'origine di quest'uso è molto antico. Spurio Carvilio, nell'anno 461 di Roma, avendo consacrato una statua colossale, in bronzo, a Giove, fece collocare la sua propria, in proporzione più piccola, ai piedi di quella del Dio, facendola eseguire colla limatura prodotta da quell'immagine sacra (Plinio, lib. XXXIV, 7). L'Emoroissa, che fece innalzare una statua di bronzo

T. CXXVIII. Pitture a tempera, sul legno, di Giovanni da Pisa ed Allegretto Nucci. Fine del XIV secolo.

Al suddetto esempio si potranno aggiugnere i quadri della tavola CXXVIII. L'uno, N.° 4, potrebbe benissimo avere fatto parte di un gran trittico, ed è altresì uno dei più singolari che si possano citare.

Gli argomenti si spiegano assai facilmente: ma la multiplicità, l'incoerenza delle figure e la stravaganza medesima del luogo che occupano, sono di cattivissimo gusto. Questa riunione poco giudiziosa ci mostra quanto si sforzassero i pittori di quest'epoca per fare ammirare la loro immaginazione e la loro fecondità.

Sotto i piedi della B. Vergine leggesi: IOANNES DE PISIS PINXIT, nome di un antico maestro poco conosciuto.

Il disegno, come puossi vedere nel N.° 5 calcato sull'originale, è inferiore a quello del trittico inciso nella parte superiore della tavola, sotto il N.° 1, e che porta il nome di *Alligrittus Nutius*, pittore di Fabriano, colla data del 1365. Quest'ultimo quadro è egualmente preferibile al precedente nell'uso dei colori, che sono a tempera sopra un fondo d'oro e di una squisita finitezza: è una spezie di miniatura. Questa sorta di lavoro costituì per molto tempo il merito dei quadri da cavalletto, da Giotto fino all'invenzione della Pittura ad olio.

Tav. CXXIX. Pitture a fresco, di Berna, sul tabernacolo della basilica di s. Giovanni di Laterano, a Roma. XIV secolo.

L'Arte faceva pure qualche progresso nella espressione.

Bernardo, detto *Berna*, pittore di Siena, che incominciò a farsi conoscere verso la metà del XIV secolo, ne diede delle prove nei differenti freschi, con cui ornò alcune chiese della sua patria, e di altre città della Toscana, e particolarmente nelle pitture del tabernacolo di san Giovanni Laterano.

La Beata Vergine rappresentata in molti dei quadri che compongono quest'ultima opera, e che vedonsi incisi sulla presente tavola, fa meraviglia per i caratteri sempre variati e sempre veri; nel momento dell'annunziazione, risplende la modestia; quand'essa si abbandona alle cure della maternità;

a Gesù Cristo, nella città di Cesarea, fece altresì collocare la propria ai piedi di quella del Salvatore: e questo monumento fu senza dubbio una delle prime produzioni dell'Arte in onore del cristianesimo.

Si videro ben di sovente, nei primi tempi del risorgimento della Pittura, le corporazioni e le intiere città ordinare delle immagini della B. Vergine vestite di lungo e largo manto, sotto il quale erano collocati da una parte molti uomini, e dall'altra altrettante donne, le di cui teste erano quasi sempre ritratti. Potrassi ciò vedere sulla tav. CLX.

Il popolo di Arezzo si fece rappresentare sotto il manto della Beata Vergine (Vasari, *Vita di Parri Spinelli*).

Nel secolo XIII., la confraternita del Gonfalone, a Roma, venne istituita in conseguenza di una visione di questa natura.

Rendiamo grazie a questa pia invenzione, giacchè legò essa alla Storia dell'Arte varj monumenti di secoli già remoti, e salvò quindi i ritratti di cittadini benemeriti, e la memoria di uomini distinti.

risaltano la dignità e la dolcezza; quando il suo divin Figliuolo la incorona, è tutta umiltà.

La testa del devoto in ginocchio nella pittura di mezzo è senza dubbio un ritratto: esprime quella testa una pia venerazione.

Il colorito di queste pitture a fresco sembra non fosse privo di merito.

Tav. CXXX, CXXXI e CXXXII. Pitture a tempera, sul legno, di Col-Antonio del Fiore, a Napoli. XIV secolo.

Presso i Napoletani, popolo d'origine greca, padrone di un esteso territorio nella Magna Grecia, e presso i quali la lingua greca è oggigiorno comunissima ancora, la Pittura dovette essere coltivata da maestri greci per un tempo più lungo che in qualunque altra parte d'Italia.

La mescolanza di una popolazione greca e di una popolazione italiana, avendo ciascuna il suo vescovo e la sua cattedrale, vi dovette moltiplicare considerabilmente le immagini religiose, le quali altresì non furono mai, come in Oriente, nè proibite nè distrutte.

Ciò non pertanto io non ho trovato in questa parte dell'Italia altre pitture greche se non quelle delle catacombe di san Gennaro, incise sulla tavola XI, e quelle della città d'Otranto, pubblicate sulle tavole XCII e XCIII.

Le mie ricerche non furono più fruttuose quando volli scoprire qualche opera dei pittori nazionali dei secoli XI e XII, tanto celebrati dagli autori delle descrizioni generali, ed in particolare dal De Dominici, lo storico delle tre Arti della Scuola Napolitana: almeno non ho trovato nulla di abbastanza ben conservato da poter meritare d'essere pubblicato per mezzo dell'incisione.

Non è che nei secoli susseguenti, che trovasi qualche opera autentica ed in sufficiente stato di conservazione.

Carlo I, che aveva con molto interesse veduto a Firenze le opere di Cimabue, occupò presso di sè due pittori napolitani, che nella loro patria erano considerati come superiori allo stesso Cimabue. Ma, propriamente parlando, non fu che sotto il regno del nipote di Carlo I, che formaronsi degli artisti capaci di contribuire al rinnovellamento generale dell'Arte.

Maestro Simone, uno di essi, che fioriva in principio del secolo XIV, fu distinto dal re Roberto, quando quel principe, eccitato dagli elogi di Boccaccio, chiamò Giotto presso di lui, ed incaricollo di dipingere la chiesa di santa Chiara, e la cappella reale del castello dell'Ovo.

Simone accorossi dapprima per siffatta concorrenza: ma, vinto subito dalla cortesia di Giotto e dalle lodi da esso ricevute, legossi in amicizia con lui, e diventarono essi nella città di Napoli, l'uno per i modelli che vi lasciò, l'altro per i suoi insegnamenti, i principali sostegni dei buoni principj.

Dalla loro Scuola sortì Col'Antonio del Fiore, nato nel 1352, le di cui pitture si succedettero senza interruzione ben anche per molti anni del XV secolo.

Una di quelle pitture, che in un col suo nome presenta la data dell'anno 1371 (*), e che vedesi incisa sulla tavola CXXX, presenta facilità, correzione nel disegno ed una buona maniera di dipingere, particolarmente nella testa di sant'Antonio, calcata sull'originale, tavola CXXXI.

Ma ciò, che costituisce il maggior pregio di questo quadro agli occhj dei Napolitani, è che lo credono essi dipinto ad olio. È vero che vi domina un tono generale talmente dolce e vi sono delle tinte così morbide, che nel primo aspetto e ad una certa lontananza può facilmente credersi un dipinto all'olio: ma quello che io posso dire si è, che essendomi avvicinato al punto di toccarlo colla mano, ed avendo invitato diversi pittori a toccarlo essi pure, mi fu impossibile in questa occasione, come in molte altre simili, di cedere alle pretensioni di alcune persone troppo prevenute, e riconobbi in quel dipinto un impasto ben inteso di buoni colori a tempera, ricoperti con una vernice grassa che non nuoce per nulla alla trasparenza.

Un altro quadro del medesimo artista, inciso sulla tavola CXXXII, mostra un'eguale ed anche maggiore abilità.

Lo feci disegnare sotto i miei occhj, nella chiesa di san Lorenzo. Gli scrittori dicono, che vi si legge la data del 1436; è ciò che non ho mai potuto distinguere negli informi caratteri, incisi esattamente sulla presente tavola.

Sono altresì persuasi i Napolitani che questa pittura, malgrado la data attribuitale, sia essa pure ad olio. Dopo il più attento esame la trovai eseguita

(*) Cagionerei al lettore una pena inutile e fastidiosa, come fu per me, se volessi citare qui tutte le variazioni e tutte le contraddizioni in cui sono caduti i diversi scrittori napolitani, sull'argomento e sulla data del presente quadro ed anche sul luogo dove fu collocato.

Nominerò soltanto i seguenti: Engenio C., *Napoli Sacra*, per ciò, che dice sulle chiese di san Lorenzo e di sant'Antonio; Celano C., *Notizie del bello, ecc. di Napoli*, sulle medesime chiese; De Dominici, *Vite de' Pittori Napolitani*, nella vita di Col'Antonio; Signorelli, *Vicende della cultura nelle due Sicilie*, ecc., tom. III; il dottor Sigismondo, *Descrizione di Napoli*, tom. I; ed alcuni altri, che ne hanno fatto menzione. Basterammi però di dire che tutti i sopraccitati scrittori concordano nell'indicare la chiesa colla denominazione di sant'Antonio, e nel nominare Col'Antonio del Fiore, e che dopo tali indicazioni, sebbene vaghe ed incerte, non trovando alcun'altra opera, cui poterle applicare, credetti dovermi fermare al quadro pubblicato sulla presente tavola. Vedesi nella chiesa di sant'Antonio del Borgo: vi si legge la seguente iscrizione:

A . M . CCCLXXI . NICHOLAVS TONASTO
DE FLORE PICT.

Io l'ho fatto disegnare e calcare, compresi i caratteri, per quanto lo permise lo stato in cui si trovavano particolarmente questi ultimi.

Quello che rappresenta san Girolamo, sulla tavola CXXXII, fu esso pure disegnato sotto i miei occhj.

con un processo simile a quello del primo quadro, ma di un colorito brillante per una grande varietà di toni, sorprendente per la sua leggerezza, piacevole anche pel suo accordo, e di una maniera preziosa in una quantità di dettagli.

La posatura delle sue figure è di una rara perfezione per la semplicità e per la varietà.

Questi sono i diversi gradi di miglioramento, pei quali maestro Simone e la sua Scuola si distinsero a Napoli, nel corso del XIV secolo ed in principio del XV.

T. CXXXIII. Pitture a tempera ed a fresco di Tomaso e di Barnaba di Modena. XIV secolo.

Fu probabilmente un colorito di merito eguale a quello del precedente quadro, che determinò l'autore del catalogo dei quadri della Galleria Imperiale di Vienna, stampato in francese, a Basilea, nel 1784, a notare come il più antico di quella raccolta e dipinto a olio (*), il quadro di cui parla a pag. 229, sotto il N.° 1, e che egli crede dell'anno 1297; opinione da lui fondata sopra l'esame e le verificazioni fatte da diversi pittori e da alcuni chimici.

Traduce egli il vocabolo *Mutina*, nome latino di Modena, per *Muttensdorff*, quindi attribuisce il quadro ad un pittore originario di Boemia: ed è appoggiato a documenti trovati negli archivj, che egli si lusinga di stabilirne la data all'anno 1297.

Ma, d'altra parte, diversi conoscitori ed artisti non meno istrutti e non meno solleciti di scuoprire la verità, giudicarono che quel quadro è dipinto a tempera e che per mezzo di una vernice grassa ha l'apparenza e quasi tutti i vantaggi di una pittura a olio.

Rappresenta la Vergine fra san Venceslao e san Dalmazio, apostolo questo della Boemia, e l'altro nel numero de' suoi re, ambedue armati di picca. È inciso sulla tavola CXXXIII, sotto il N.° 1. L'iscrizione, in caratteri gottici, in cui leggesi il nome di *Thomas de Mutina*, è simile quanto alla forma delle lettere ad un'altra che pubblico sotto il N.° 2, in cui si legge il nome dello stesso artista colla data dell'anno 1352, che ho copiato

(*) Egli ha inserito, nel 1782, nel catalogo della Galleria Imperiale di Vienna, diverse nozioni relative a questo quadro, che hanno veramente eccitato tutta la mia attenzione.

Si troveranno pure altre notizie istruttive ed assai estese, nelle opere seguenti: *Biblioteca Modenese, ecc.*, tom. VI, pag. 481. *Notizie de' pittori, scultori, ecc. nati negli Stati del duca di Modena;* 1786, in 4.° *Pisa illustrata, ecc.*, 1792, tom. II, pag. 156, 160. Frederici, *Memorie Trevigiane sulle opere del disegno dal mille e cento al mille ottocento;* Venezia, 1803, in 4.° 3 vol. fig. tom. I, cap. 2 e 3.

da una pittura a fresco ancora esistente sulle pareti del capitolo del convento de' Benedettini, a Treviso. Contiene la detta pittura quaranta figure, come quelle sotto il N.° 2, collocate sopra una stessa linea, in una attitudine quasi eguale e rappresentanti personaggi illustri dell'ordine di san Domenico. Nell'opera intitolata, *Memorie Trevigiane*, in cui trovansi molte notizie sulle produzioni delle Arti a Treviso, il P. Frederici, religioso del suddetto ordine, ajutato dai lumi del dotto e virtuoso cardinale Garampi, allora nunzio apostolico a Vienna, provò, che l'imperatore Carlo IV condusse Tomaso *de Mutina*, nel 1357, a Karlstein, dove trovansi altri quadri di quel pittore. Ma dimostrò altresì che Tomaso era originario di Modena, in latino *Mutina*, che la sua famiglia era stabilita a Treviso, nel secolo XIV, dove eseguì molte opere, fra le quali la pittura del capitolo citata più sopra.

Lo stesso P. Frederici, parlando delle esperienze da lui fatte per scuoprire il processo usato in quest'ultima opera, assicura che il risultamento fu *una buboletta oleosa che nella risoluzione traspirava particelle veramente di corpo oleoso.* Crede quindi di poter affermare che Tomaso *de Mutina*, il quale abitava allora in Treviso, ha adoperato dell'olio per quel fresco, e da buon concittadino francamente conchiude che al detto pittore trevisano devesi attribuire la gloria di avere inventata la Pittura a olio. Vuole altresì, che Tomaso abbia insegnato il suo secreto a due pittori tedeschi, Nicola Wurmser e Teodorico da Praga, i quali dipingevano a Karlstein, nel 1357, contemporaneamente a lui, e che tutte queste circostanze lo persuadono a considerare Tomaso come il capo ed il padre della Scuola Alemanna; ed aggiugne in fine, che fu da quella Scuola, che i Fiamminghi ebbero cognizione della Pittura a olio, che essi hanno in seguito comunicata all'Italia come una restituzione del primiero benefizio.

Aggiugnerò, se non in sostegno di una sì importante tradizione, almeno per l'onore della Scuola di Tomaso *de Mutina*, che quel maestro non fu il solo che contribuì allora al lustro della città di Modena. Io posso citare una produzione di un altro pittore, su cui leggesi *Barnabas de Mutina pinxit*, 1374. Trovasi sotto il N.° 3 della medesima tavola CXXXIII (*).

(*) Avvi luogo a credere che questo pittore è lo stesso, di cui Tiraboschi, nella *Biblioteca Modenese*, tom. VI, indica un quadro di Madonna, colla data del 1377, e che vedesi nella chiesa dei Francescani d'Alba, in Piemonte. Il P. Della Valle, a pag. 6 della prefazione del tom. X della sua edizione di Vasari, nomina pure con grand' elogio un quadro del medesimo artista, che egli dice essere nello stesso luogo e l'argomento del quale sembra fosse quasi simile: ma vi dà egli la data dell'anno 1357.

Questo quadro passò nelle mie mani verso l'anno 1785, ignorandone allora la sua provenienza, come ignoro adesso chi ne sia il possessore.

La composizione di ciascuna delle quattro parti di cui è formato presenta certamente alcune singolarità; avvi però una ricchezza che non dispiace, molta facilità nel disegno, una felice disposizione dei panneggiamenti, ed anche qualche espressione.

Il colorito applicato sopra un fondo d'oro mi sembrò di un effetto ben grazioso, troppo leggero per essere tutto a olio, troppo morbido per essere a sola tempra. Non saprei però dire quali sono le materie di cui è composto, e nemmeno oserei affermarlo con tanta arditezza, come fu fatto per le due precedenti pitture.

Ciò, che mi sembra certo e che permetterommi di dire tanto su questi quadri, quanto su molti altri citati dappertutto per lo stesso oggetto, è che furono fatte verso l'epoca in cui viveva quel Barnaba *de Mutina*, molte ricerche e replicati tentativi sull'uso dei colori, e che promettevano già i vantaggi di cui l'Arte doveva ben presto godere. Ecco ciò che risulta dai fatti raccolti dai varj scrittori, e dalle diverse opinioni manifestate intorno a questa questione, ed è altresì ciò, che importa di più di notare in questa parte della Storia dell'Arte.

Ma un altro fatto importante per la Storia della Pittura e per quella dello spirito umano è che; malgrado la sagacità e gli sforzi di alcuni uomini, come quelli di cui abbiamo testè parlato, ed i quali distinguevansi con successi più o meno degni di stima; pure ve ne furono pochi i quali siano giunti al grado di sapere e di talento, che distingueva ed onorava allora la Scuola Fiorentina. Molti pittori di quella età restarono attaccati, tanto nella composizione quanto nella pratica, alle abitudini de' tempi precedenti, e siffatto funesto principio, che rendeva l'Arte stazionaria, durò fino al XV secolo.

T. CXXXIV. Trittico, dipinto a tempera, sul legno. Fine del secolo XIV, o principio del XV.

Tutti i suddetti difetti distinguonsi nel trittico appartenente alla fine del secolo XIV od ai primi anni del secolo XV, e che ho fatto incidere sulla tavola CXXXIV.

La composizione della parte di mezzo e la scelta dei personaggi collocati nelle parti laterali, tutto è conforme alla vecchia pratica seguita in questa specie di quadri.

T. CXXXV. Pitture a fresco, in santa Agnese fuori delle mura di Roma. XV secolo.

La stessa monotonia, la eguale incoerenza trovansi nelle composizioni incise sulla tavola CXXXV, sebbene cuoprano esse le pareti di una chiesa situata fuori della porta di Roma, ed abbenchè siano posteriori di più di un secolo a Giotto, a Cavallini ed ai loro allievi; tanto è difficile ai buoni principj di occupare generalmente il luogo degli inveterati errori e delle antiche pratiche. E forse più degli artisti dovrannosi accusare di questo male quelli i quali ordinavano loro i quadri, almeno in ciò che concerne la ripetizione degli argomenti ed anche della composizione.

Le pitture di cui io parlo trovansi sulle pareti interne di un fabbricato appartenente ad un antico monastero di donne, unito anticamente alla basilica di sant'Agnese fuori delle mura di Roma, uffiziata in oggi dai canonici regolari.

Quivi leggesi il nome di una delle loro abbadesse, *Constantia*, colla data del 1454, da una parte, e 1456 dall'altra.

Nel disegno e nel colorito di quelle pitture vi sono minori difetti, che nell'invenzione e nella composizione: ed è per verità in questi due rami dell'Arte, più dipendenti dal genio e dal criterio, che doveva l'Arte progredire meno rapidamente.

T.CXXXVI. Pittura a fresco della chiesa di S. Francesco, a Bologna. XV secolo.

La composizione è più ragionevole nella pittura incisa sulla tavola CXXXVI. Rappresenta essa un numeroso concorso di fedeli raccolti intorno ad un pulpito, il quale è isolato da tutte le parti. L'immagine è vera complessivamente: uomini e donne sembrano del pari attenti; i gruppi e le attitudini variano in una maniera conforme al carattere di ciascun sesso. I costumi sono esatti e disegnati con sufficiente cura, perchè chiunque conosce gli usi del paese li distingua facilmente e provi altresì una piacevole illusione.

Il personaggio principale è san Bernardino da Siena, dipinto dal vero, che predica a Bologna poco tempo prima della sua morte. Il quadro porta la data del 1456 col nome del pittore (*). L'Arte faceva allora a Bologna grandi progressi.

(*) Come vedesi, quel nome è scritto con caratteri ed abbreviazioni, le quali presentano molta oscurità. Io non lo trovai notato da alcun scrittore del medesimo paese e della stessa età: ommissione tanto più singolare, in quanto che non ho incontrato nulla di migliore fra le opere contemporanee, e particolarmente in quelle che adornavano la medesima cappella. Questo monumento era dedicato a san Bernardino, e la vita di quel santo aveva senza dubbio somministrato gli argomenti delle pitture: quando io lo visitai, nel 1779, una confraternita, quivi stabilita da poco tempo, gloriavasi come di una bella operazione, di aver dato l'ordine d'imbiancarne

La composizione non è priva di merito anche nel quadro della tavola CXXXVII.

T. CXXXVII. Matrimonio della Vergine, pittura a fresco, di Lorenzo da Viterbo. XV secolo.

Il soggetto è chiaramente spiegato dal gruppo di mezzo. Vedesi il sommo sacerdote, che congiugne in matrimonio la Beata Vergine con san Giuseppe. I genitori degli sposi gli stanno vicini da una parte e dall'altra, e tutti nella più perfetta calma: si manifesta però qualche agitazione in alcuni degli astanti più lontani, ed è questa l'effetto del malcontento dei giovani pretendenti, i quali non hanno veduto i loro voti accolti dalla santa sposa come quelli di Giuseppe, la di cui sola verga fiorì.

La modestia nei lineamenti del viso della Vergine e la tranquilità nel contegno di tutte le persone collocate a lei vicino, sono conformi alla dignità ed alla santità dell'argomento.

Se non sapessimo che un pittore non può esprimere gli effetti di una gran scena se non imitando con perfetta verità tutte le parti di cui quella è composta, e prendendo in ogni cosa la natura per modello, questo esempio basterebbe a dimostrarlo. È la semplice verità di ciascuna delle figure che in questa pittura produce ciò, che forma il merito dell'insieme di essa.

Il carattere di questa composizione deve sembrar nuovo, e meritava perciò un'attenzione particolare.

L'obbligo in cui trovavasi il pittore di collocare le sue figure sopra una sola linea, ovvero sopra linee rette e paralelle, presentavagli una difficoltà di più: egli la vinse col distribuire giudiziosamente qua e là delle grandi masse, accordando le figure fra di loro collo sviluppo e coi colori de' panneggiamenti.

Il colorito non merita minore approvazione della composizione. La freschezza del pennello non lascia, per così dire, nulla a desiderare, particolarmente nelle figure dipinte in fondo azzurro sulla volta della cappella, e le quali presentano altresì degli scorci maravigliosi per quel tempo.

Non trovai nominato l'autore di questa pittura da alcun storico dell'Arte: chiamavasi maestro Lorenzo da Viterbo.

i muri. Ebbi appena il tempo di far disegnare la parte che vedesi sulla presente tavola, implorando per ciò l'autorità del legato; ma la protezione di quel magistrato non bastò per conservare la pittura, venendo essa pure imbiancata come le altre.

Il legato era allora il cardinale Boncompagni, la di cui morte precoce fu compianta da tutta Roma. Le prove di bontà e di amicizia datemi fino all'ultimo istante della sua vita da quel distinto prelato non saranno mai da me dimenticate.

Senza dubbio che fu allievo del Masaccio e studiò sui suoi capolavori. Dietro alla donna vestita di nero vedesi una figura rappresentante un giovane, che sembra calcata sopra una di quelle della crocifissione di san Pietro del Masaccio, e che pubblicherò sulla tavola CXLVIII.

T. CXXXVIII
Pittura a tempera, sul legno, di Carlo Crivelli, di Venezia.
Fine del XIV secolo.

Tutto ciò, che l'Arte aveva acquistato di grazia e di semplicità nel disegno, nel secolo decimoquinto, trovasi nella figura della Beata Vergine rappresentata sulla tavola CXXXVIII. Questo quadro è a tempera, ed ha la data dell'anno 1476. L'autore è Carlo Crivelli, pittore veneziano. Osservasi nelle forme una imitazione dello stile proprio all'epoca precedente, e che l'uso prescriveva ancora per questa spezie di soggetti. L'artista aggiunse di più a quei resti dell'antica maniera una singolarità, che risale ad un tempo molto più lontano, poichè il Vasari sembra attribuirne l'invenzione a Margaritone. Consiste questa nell'applicare in rilievo, sulla superficie della pittura, degli ornamenti in stucco dorato. Così sono eseguite nella pittura del Crivelli l'aureola della Beata Vergine e quella del Divino Infante.

La maniera di Crivelli è di un finito assai grazioso. Questo artista dipinse generalmente a tempera, sul legno, come il quadro che abbiamo esaminato. Fa meraviglia come non abbia egli mai usato della Pittura a olio, di già conosciuta in Italia al suo tempo e la quale offriva mezzi di perfezionamento molto più estesi e più sicuri della tempera: ma il Crivelli non è il solo che restò attaccato alle prime abitudini: molti pittori contemporanei ed anche alcuni a lui posteriori, fino verso la fine del secolo XV, seguirono egualmente l'antica pratica.

T. CXXXIX e CXL.
Pitture a tempera, sulla tela e sul legno, di Andrea Mantegna.
XV secolo.

Andrea Mantegna, nato a Padova verso l'anno 1430 e morto nel 1506, moltiplicò i mezzi dell'Arte, e ne accelerò i progressi colle cognizioni acquistate nella storia e collo studio dei monumenti dell'antichità.

Potè studiare l'antico presso lo Squarcione, suo maestro, il quale aveva portato dai suoi viaggi in Grecia molte statue e bassirilievi, che diventarono altrettanti modelli per i suoi allievi.

Mantegna ne profittò più di tutti. Ne abbiamo la prova nei suoi gran freschi di Mantova, tra i quali il famoso trionfo di Cesare. Le opere con cui adornò il palazzo dei sovrani di quella città, e quelle che eseguì in diverse chiese, non gli fanno minore onore. Fu il primo degli antichi pittori,

il quale non siasi limitato ai soli argomenti religiosi: ne trattò molti anche di storia profana (*).

Sembra doversi credere che le osservazioni del Mantegna sullo stile dei monumenti antichi, furono precedute da un attento studio della natura. Ma da questa duplice istruzione ne risultarono, tanto nelle sue pitture, che nelle produzioni del suo bulino, due maniere differenti, che fecero fare sulle sue opere dei giudizj contrarj, tutte le volte che non si ebbe cura di confrontarlo con lui medesimo, per apprezzarne la somma de' suoi talenti.

I quadri incisi sulle tavole CXXXIX e CXL, mi sembrarono proprj a farlo conoscere sotto l'uno e l'altro rapporto. Hanno d'altronde il merito particolare di essere quadri da cavalletto, genere di opere del Montegna assai raro oggidì nelle collezioni.

Sul primo, che ha il nome dell'autore e la data del 1454, vedesi la figura intiera di una donna: il giglio che tiene nella destra e la palma nella sinistra, annunziano chiaramente una vergine martire.

I dettagli furono calcati sulla pittura originale: sono essi disegnati assai correttamente; il panneggiamento è nobile e semplice. Il Mantegna doveva esprimer qui dei sentimenti pacifici e scegliere dalla natura ciò che essa presenta di più facile alla imitazione. L'avvenimento rappresentato sulla tavola CXL è invece lontanissimo dal suddetto stato di tranquillità; è l'atto di una vendetta celeste confidata ad una donna, Giuditta cioè che fa trasportare il capo d'Oloferne, da lei appena tagliato.

Paragonando fra loro oggetti sì differenti, e pensando alla diversità dei talenti che bisognava possedere per dipingerli, si divide in certa qual maniera la pena che dovette soffrire il Mantegna, quella cioè di un uomo nato per gustare le attrattive di una natura semplice e tranquilla, e che trovasi invece obbligato a superare le difficoltà presentategli da una azione tragica e terribile.

(*) Certamente che questa espressione non va intesa alla lettera; giacchè, rigorosamente parlando, prima di questo maestro fuvvi alcun altro pittore, il quale esercitò il suo pennello in argomenti di storia profana. Intendo qui solamente di dire, che fu il Mantegna presso a poco il primo, che lo abbia fatto in una maniera degna della storia.

Puossi convincersene scorrendo i biografi delle diverse Scuole. Citano essi un Ambrogio Lorenzetti, il quale, dal XIII al XIV secolo, dipingeva nel palazzo della comunità di Siena, le gesta militari dei Sanesi; un Giacomo Ripaada, che, in principio del XV secolo, rappresentò dei trionfi romani nelle sale dell' antico Campidoglio; Gentile da Fabriano, il quale, verso il medesimo tempo, dipingeva una battaglia navale; Antonio Pollajuolo, che, alla metà del suddetto secolo, dipingeva a Firenze le forze d'Ercole per Lorenzo il Vecchio nel palazzo dei Medici.

La sua Scuola ed il suo secolo non avevano ancora acquistato l'istruzione necessaria per trattare un soggetto come quest'ultimo. L'artista ha creduto di trovare i mezzi sufficienti negli studj fatti sui monumenti antichi, e, per provare la sua abilità in questo genere, introdusse nella composizione del suo quadro due bassirilievi, di cui l'uno rappresenta un combattimento e l'altro alcune divinità marine. Quanto alla scena che doveva rappresentare, egli ha esagerato l'azione della Giuditta. L'attitudine, l'aspetto, sono egualmente barbari; i contorni sono duri, i movimenti non hanno nulla di naturale.

Il colorito dei due quadri, che noi esaminiamo, sebbene sia degno di qualche elogio, pure non avvicinavasi ancora, particolarmente nell'effetto generale, al grado di merito cui giunse poco tempo dopo questo ramo d'Arte (*).

Era uno stato di cose ben rimarchevole quello in cui il genio di tanti maestri faceva quotidiani tentativi per perfezionare tutti i generi di Pittura, ed in cui la maggior parte di essi ottennero successi tanto differenti e talvolta sì mediocri, abbenchè fossero essi molto posteriori ad un uomo di cui noi parleremo or ora, il quale, morto troppo giovane, seppe nondimeno giugnere ben presto alla perfezione.

Tav. CXLI. Pittura a tempera, sul legno. Fine del XV secolo.

La tavola CXLI ci offre ancora un esempio dello stato di esitazione in cui si trovarono gli artisti fino verso gli ultimi anni del XV secolo.

La composizione rappresenta la B. Vergine col bambino Gesù. Il pittore superò evidentemente, quanto al disegno, quelli che trattarono lo stesso

(*) Il Mantegna, come dicemmo, aveva acquistato, in conseguenza di studj mal diretti sulle statue e sui bassirilievi antichi, quella secchezza e quella durezza che si osservano nel suo disegno e particolarmente nelle pieghe delle vesti, le quali, per servirmi dell'espressione del Vasari, sono un poco taglienti.

Le abitudini contratte in questa maniera di studiare non furono senza inconvenienti anche quanto al colorito. Talvolta però ha egli superato le difficoltà che quelle gli opponevano. È ciò, che vedesi particolarmente nel quadro della chiesa della Madonna della Vittoria a Mantova, che può considerarsi come il migliore di quelli fatti dal Mantegna. Vi pose egli grandissima cura, in riconoscenza per Francesco II, marchese di Mantova, fondatore della detta chiesa, nel 1496.

Quel principe amava le Arti come Luigi suo avo, il quale aveva già impiegato il Mantegna sì utilmente per i progressi della Scuola di Mantova, e che lo aveva sì degnamente ricompensato.

Francesco è rappresentato nel quadro della Madonna della Vittoria, in ginocchio innanzi alla Vergine, circondata di santi, e che stende sopra di lui una mano protettrice. Quella mano è dottamente scorciata.

Le carnagioni del divino Infante, come quelle del fanciullo S. Giovanni Battista, sono dipinte con una grande morbidezza. Quei fanciulli sono pieni di grazia. Una di quelle teste d'angioli sembra fosse in mente del Coreggio, quando dipingeva la cupola di Parma.

Sono queste parti dell'Arte, meglio trattate di qualunque altro pittore contemporaneo, che persuadono i Mantovani essere stato il Mantegna maestro del Coreggio. Ma l'intervallo che separa quei due artisti è immenso. D'altronde la differenza delle età sembra bastare per escludere la tradizione degli abitanti di Mantova.

argomento nei quadri delle tavole CXVII, CXXIV, CXXVII ed anche CXXXVIII; ma, ritenuto dagli stessi motivi del Crivelli, che dipinse quest'ultimo, limitossi come lui ad una espressione anzi che no insignificante, e non è sortito dal carattere cui credeva d'essere obbligato conformarsi.

Questo quadro è a tempera, sebbene abbia la data dell'anno 1484.

Tav. CXLII. Pittura a fresco, di Melozzo da Forlì, inventore degli scorci. XV secolo.

Fra le parti della Pittura in cui il Mantegna merita d'essere citato con onore, e nelle quali può egli stare a confronto coi maestri dell'epoca posteriore, bisogna mettere la scienza della prospettiva, la quale contiene quella degli scorci. Abusò egli talvolta di quest'ultima, ma più di sovente con giudizio e discrezione.

Melozzo, suo contemporaneo e fors'anche suo allievo possedette questo talento indispensabile per le grandi composizioni; ma vi aggiunse la pratica meno piacevole di rappresentare le figure vedute dal basso all'alto. Uno dei primi esempj trovavasi nelle pitture della chiesa dei santi Apostoli, a Roma, oggi demolita. Molti pezzi, che furono conservati, vedonsi incisi sulla tavola CXLII. Il Melozzo si rese celebre con questa invenzione, e le sue opere meritano minori rimproveri della maggior parte delle pitture del medesimo genere eseguite dopo di lui.

Nella quantità di angioli bambini che circondano la figura del Padre Eterno, oggetto principale in cui riunivansi le maggiori difficoltà, ve ne sono molti che non disdirebbero nei dipinti del Coreggio: pare anzi che quest'ultimo non abbia sdegnato di studiarli nei suoi viaggi fatti a Roma, circostanza della sua vita, intorno alla quale non è più permesso in oggi di dubitare.

Quelli in proporzione maggiore, ed a mezza figura, hanno l'espressione conveniente ad esseri celesti, pacifica cioè e non fredda.

Insomma, l'invenzione di questa maniera di dipingere le volte fu in sè stessa un gran passo verso lo sviluppo generale dell'Arte: ma dopo di avere fatto mostra della sua novità verso la metà del secolo XV, fu essa l'occasione di molti pericoli nei secoli seguenti.

Tav. CXLIII. Baccanale, di Giovanni Bellini, col paese di Tiziano. Principio del XV secolo.

Se la Pittura andò debitrice al Mantegna di alcuni dei primi quadri rappresentanti soggetti storici, sembra che Giovanni Bellini, altro pittore veneziano, sia stato il primo che prendesse un intiero argomento dalla mitologia. Tale è il quadro inciso sulla tavola CXLIII, rappresentante un baccanale.

Fu eseguito per ornamento della galleria di Alfonso I, duca di Ferrara. Il Bellini, che incominciollo nel 1514, in un'età molto avanzata, non avendolo terminato, Tiziano suo allievo lo finì, e vi collocò nel fondo un bel paese, scrivendovi per riconoscenza il nome di Giovanni Bellini, suo maestro.

Furono queste circostanze, della riunione cioè dei lavori di questi due artisti e di quella di due generi di Pittura, nuovi ambedue a quell'epoca, il paese e la mitologia, che mi persuasero di collocar qui il detto quadro, sebbene per la sua data sorta egli, più ancora del precedente, dall'ordine cronologico.

La composizione, la quale appartiene a Giovanni Bellini, non è priva di merito. Se le figure non presentano i movimenti tumultuosi, lo stato di allegria e di ebbrezza, che venne forse di troppo ricercato posteriormente in soggetti simili, non hanno elleno altresì, nulla di licenzioso. I gruppi hanno molta grazia, come anche molte figure di donne. Il colorito, in cui l'artista fece uso dell'olio, palesa una abilità sconosciuta fin allora e diremo anche allo stesso Giovanni Bellini: ma tale superiorità non reca più meraviglia, sapendo noi che Tiziano diede le ultime pennellate a quest'opera. La parte che spetta evidentemente a quest'ultimo artista, è il paese. Pel merito dell'esecuzione, non meno che per l'estensione, la scelta e la varietà del sito, quest'accessorio diventò un oggetto principale.

Ho collocato questo quadro fra le produzioni proprie a stabilire la storia dell'Arte, perchè bisogna mettere nel numero dei servigj resi da Tiziano alla Pittura, i progressi ch'egli fece fare al paesaggio, genere pieno d'interesse, nel quale una fedele imitazione della natura piace sicuramente a qualunque classe di persone.

Dirò altresì, che è con vero dispiacere che io mi limito a quest'ultimo esempio ed a questa sola osservazione sopra una parte della Pittura, degna di una storia particolare. Se si unisse una serie di paesaggi, disposti in differenti classi e secondo l'ordine dei tempi, questa bella raccolta ricorderebbe vantaggiosamente tutto ciò, di cui andiamo noi debitori a molti maestri ed a ciascuna delle nazioni che si sono distinte per la cultura delle Arti. Ma una simigliante impresa oltrepasserebbe di troppo i limiti prescrittimi per quest'opera.

Tav. CXLIV. Ritratto sul legno, di Alfonso I, re di Napoli. XV secolo.

La tavola CXLIV, sulla quale vedesi il ritratto di Alfonso I, re di Napoli, V di nome in Aragona, e soprannominato il *Magnanimo* (*), sarebbe un altro omaggio reso al talento di Tiziano, se lo stile di quest'opera, e le circostanze storiche con cui trovasi legata, permettessero di aggiugnerlo a quelle che hanno immortalato il suo pennello.

Dotto estimatore del merito, unì Alfonso alla scienza militare l'amore delle Lettere e delle Arti. Desidererebbe la storia di fregiare col suo nome l'epoca dell'invenzione, che prima di tutto contribuì presso i moderni al perfezionamento della Pittura.

Questo principe avendo comperato da alcuni mercanti fiorentini diversi quadri fiamminghi, dipinti a olio, diedesi tosto cura di farli conoscere agli artisti che lo avvicinavano, fra i quali figurava distintamente Antonello da Messina, pittore siciliano. Costui, vivamente tocco dai vantaggi che quella nuova maniera di dipingere assicurava al colorito, portossi all'istante in Fiandra, imparò il segreto da Van Eyck, e di ritorno a Napoli usonne sotto gli occhi medesimi di Alfonso. Sarebbe quindi possibile che questo ritratto fosse sua opera. Egli è infatti di una maravigliosa freschezza di colorito; e, nel primo aspetto, ognuno lo crede dipinto a olio. Devo però qui con franchezza confessare che non mi fu possibile di convincermi pienamente a questo riguardo, sebbene io abbia esaminato quel quadro più d'una volta e ben da vicino, in compagnia anche di molti conoscitori, ed in particolare col cavaliere d'Azara che ne era il proprietario; ed alla fin fine disperai di potermi formare un'opinione su questo argomento, abbandonando quel quadro con molti altri che sembrano non essere pitture a tempera e che nondimeno non sono ancora pitture a olio.

(*) Questo monumento, anche indipendentemente da ciò che può avere di utile per la Storia dell'Arte, ci ricorda le più interessanti memorie per le Lettere e per la gloria di Alfonso.

Gli accessorj che accompagnano la figura di quel principe palesano il suo gusto per i libri. La sua corona è collocata sui Commentarj di Cesare, che il grande Enrico re di Francia, chiamava la *Bibbia dei guerrieri*.

La città, di cui vedonsi alcuni monumenti in lontananza, potrebbe essere Gaeta. Sappiamo, che quando Alfonso assediava quella città, avendo inteso, che per mancanza di palle, i suoi soldati caricavano i cannoni con pietre strappate da una antica casa di Cicerone, egli lo proibì, amando meglio, diceva egli, di conservare un edifizio sì rispettabile, che d'impadronirsi di una fortezza.

Citerò un altro fatto comprovante la bontà di quel principe. Dovevasi innalzare in Napoli un arco di trionfo in di lui onore, e trattavasi di demolire la casuccia nella quale abitava un vecchio soldato, compagno delle sue vittorie; ma Alfonso non lo permise ed ordinò di cambiare il sito per la collocazione dell'arco, affinchè la sua gloria non disturbasse il riposo del guerriero, che aveva contribuito a consolidarla.

Tav. CXLV. Pitture a fresco, di frate Giovanni da Fiesole. XV secolo.

La miniatura, non già il genere che noi intendiamo in oggi con questa parola, ma quello usato per tanti secoli ad ornamento dei libri manuscritti, la miniatura, dico, fu assai comunemente un oggetto di studio dei pittori fiorentini, dopo Giotto che vi si era egli pure distinto.

Due fratelli avevano incominciato a rendersene celebri nella metà del XV secolo: ma bentosto il più giovane d'essi, nato verso l'anno 1387, ed entrato nell'ordine di san Domenico, col nome di frate Giovanni da Fiesole, mostrossi capace di eseguire delle grandi composizioni a fresco, ed ornò in tal modo la chiesa del suo convento a Firenze, e molte altre, fralle quali quella di san Marco, da lui dipinta per ordine di Cosimo, chiamato il Padre della Patria. Le sue pitture sono ancora ammirate in oggi e servono sempre alla edificazione dei fedeli, per la verità delle attitudini, per la dolcezza e vivacità della espressione e particolarmente per le belle teste degli angioli, dei santi e delle sante che vi si ammirano. Il carattere nobile conveniente a quelle figure è sì ben espresso, che, come ben disse il Vasari, *non possono essere altrimenti in cielo.* Questa bellezza fece dare all'autore il titolo di *Angelico*, che ben meritava anche per le sue virtù.

Il papa Nicola V, che stimava gli uomini di talento, chiamò presso di sè, fino dai primi anni del suo pontificato, frate Giovanni da Fiesole, ed incaricollo di dipingere la sua cappella particolare, nel palazzo del Vaticano.

Le composizióni con cui frate Angelico adornò le pareti interne e la volta di quella cappella, perfettamente conservate fino al presente, sono quasi tutte pubblicate sulla tavola CXLV.

Rappresentano esse diversi avvenimenti della vita di santo Stefano e di quella di san Lorenzo.

L'abilità colla quale quei freschi sono terminati è veramente prodigiosa. Niente di più dolce e grato all'occhio quanto il loro colorito. Poche ombre forti, un armonico chiaroscuro. Vedute da vicino quelle pitture hanno tutti i pregj della miniatura; da lontano producono esse pel vigore delle tinte tutto l'effetto di un largo e franco pennello.

Il disegno non è senza correzione: tuttavia le figure sono tozze; il quale difetto può essere la conseguenza di una abitudine contratta nelle miniature dei libri, ovvero dell'obbligo di dipingere in fregj ristretti, e nella fascia trasversale collocata abbasso dei quadri, chiamata *la Pradella*, dove usavasi di trattare degli argomenti in piccolo, od istoriette.

Le attitudini modeste, l'aria di attenzione e l'espressione della pietà da cui sono animati i personaggi, hanno alcun che di toccante, riconoscendovisi la felice imitazione della natura.

Avvi in queste opere un'altra particolarità assai mirabile, la quale pure ha la sua sorgente nella attenzione con cui l'artista seppe dar conto fedelmente di tutte le circostanze del soggetto; ciò che la composizione, saggia a questo riguardo, l'indica senza incertezza.

Da una parte vedesi una predicazione: l'oratore sta col più dignitoso contegno, il popolo lo ascolta con raccoglimento. Dall'altra parte avvi un martire; quivi al contrario scorgesi la violenza dei carnefici, la rassegnazione delle vittime. Altrove, è l'amministrazione dei Sacramenti: l'umiltà dei personaggi, resa sensibile dalle loro attitudini, manifesta la loro fede.

Il religioso artista andava senza dubbio debitore di questa giustezza dell'espressione al sentimento delle sue proprie virtù, ai modelli che i suoi pii confratelli presentavangli quotidianamente: ed il talento di ben distinguere ed apprezzare quelle bellezze, lo aveva attinto ad una Scuola, la quale già da un secolo cercava la perfezione, non scostandosi mai dalla semplice verità.

Questi diversi generi di merito erano già assai rimarcabili nelle opere che frate Giovanni da Fiesole aveva eseguite a Firenze, e delle quali Masaccio, più giovane di lui di quindici anni, seppe approfittare: ma sono essi ben più rimarcabili ancora nelle pitture di Roma, di cui parliamo, e nelle quali, per un singolare concorso di circostanze, sembra aver egli preso per modello le opere di quel medesimo Masaccio, morto dodici anni prima di lui.

Frate Giovanni avvicinossi talmente a quest'abile maestro, nelle sue ultime opere, che sembrommi giusto di farlo servire di transizione tra gli sforzi della età precedente ed i nuovi successi di cui l'Arte va debitrice al Massaccio.

Aggiugneremo altresì, che nella Architettura, che forma il fondo delle pitture della cappella di Nicola V, frate Angelico mostrossi istrutto dei principj della prospettiva.

Mentre Melozzo, Mantegna e frate Giovanni Angelico, presso a poco contemporanei, sembravano in tal maniera moltiplicare i mezzi della Pittura, un pittore fiorentino ne faceva uno studio tutto affatto particolare e proprio da recar stupore ai tre sopraccennati, se si eccettua la stravaganza colla quale

Tav. CXLVI. Pittura a fresco, in terra verde, di Paolo Uccello, di Firenze. XV secolo.

fece uso non di rado del suo talento. Le sue principali pitture si vedono a Firenze: sono a fresco, a chiaro-scuro ed in terra verde.

Questo pittore ricevette il soprannome di *Uccello* a cagione del suo eccessivo amore per diversi animali e particolarmente per gli uccelli. Ma egli seppe mettere a profitto questa spezie di follia, imparando a dipingere con molta verità i modelli, cui consacrava egli le sue cure. Nondimeno studiò con eguale attenzione anche le figure umane. Gli oggetti rappresentati sulla tavola CXLVI dimostrano la sua abilità in questi diversi generi, e provano nello stesso tempo che l'Arte va debitrice di qualche progresso a quell'ingegnoso maestro.

EPOCA SECONDA

XV SECOLO

Tav. CXLVII, CXLVIII, CXLIX, CL, CLI, CLII, CLIII, CLIV, CLV. Pitture a tempera, sul legno, e pitture a fresco di Masaccio. XV secolo.

In questa maniera tutte le circostanze e tutti i talenti concorrevano nel portare la Pittura a quel grado di miglioramento che forma la seconda epoca del suo ristabilimento.

Noi abbiamo veduto che Giotto ed i suoi contemporanei contribuirono al risorgimento della Pittura solamente quando hanno sostituito una fedele imitazione della natura alla vaga imitazione de' loro predecessori.

Variata come la stessa natura, quella imitazione presentò nelle mani di Giotto e dello Starnina una verità graziosa e nobile; in quelle di Lorenzo da Viterbo la più ingenua semplicità; sotto la matita del Mantegna un maschio carattere, sebbene forse troppo ruido; maggior eleganza e sentimento nelle opere di frate Angelico.

Bisognava aggiugnere, ed in un grado superiore, ai miglioramenti operati da que' diversi maestri, forme precise e corrette, attitudini semplici d'accordo col carattere dei personaggi e colla loro situazione, gruppi che concorressero nel loro accordo alla rappresentazione della azione principale;

bisognava mettere in prospettiva il luogo della scena; accordare il colorito delle carnagioni con quello de' panneggiamenti e degli oggetti accessorj, in maniera che risultasse un tutto, in cui non vi fosse nulla che stancasse la vista e disturbasse la mente dell' osservatore; sono queste le diverse qualità colle quali Tomaso Guidi, soprannominato *Masaccio*, pittore fiorentino, arricchì l'Arte, senza perdere nulla delle attrattive di una giusta imitazione.

Le nove tavole seguenti, che non temetti di portare a questo numero, a cagione dell' importanza di ciascuna pittura e dell' epoca in cui fioriva questo maestro, provano la grande estensione del suo talento (*).

L'Architettura e la Scultra ebbero infinite obbligazioni agli Alberti, ai Brunelleschi, ai Donato, ai Ghiberti, nella prima metà del XV secolo, e contemporaneamente la Pittura fu ben fortunata di annoverare Masaccio fra i suoi cultori.

I talenti naturali di questo artista, e le cure colle quali seppe metterli a profitto, furono sostenuti dalle lezioni e dai modelli offertigli da quegli uomini grandi e dalla emulazione che gli inspirarono.

Non puossi dubitare di questo fatto, quanto al Ghiberti, vedendo sulla tavola CXLVII copiare il Masaccio uno dei soggetti con cui quello scultore adornò l'altare di san Zenobio a Firenze, la risurrezione cioè di un fanciullo miracolosamente operata da quel santo vescovo (*Scultura*, tav. XLII). Il pittore si prevalse della composizione dello scultore: però le figure sono in minor numero, gli accessorj meno ricchi e non così ben scelti; l'espressione è più timida, ma è però di una tale verità, che potrebbesi dire con Dante:

Morti li morti e i vivi parèn vivi.

Ciascuna figura sembra un ritratto, tanto pel còstume, che per l'età e pel sentimento (**). Può ben dirsi questa una pittura parlante, *vocalis*. Riproduce essa i movimenti della faccia umana, come uno specchio che gli

(*) Sarebbe assai interessante di seguire i progressi di questo maestro, studiando le sue produzioni nell' ordine medesimo con cui furono eseguite. Dapprima il Masaccio condurrebbe a termine le opere di Masolino da Panicale, suo maestro; poscia Filippo Lippi, suo allievo, terminerebbe le sue. Ma le notizie ed i materiali, che abbiamo non sono sufficienti per poter stabilire quest' ordine cronologico, ed io sono d'altra parte occupato della storia dell'Arte, più che di quella di ciascun artista.

(**) L'uso così frequente, presso i pittori del XV secolo, di collocare dei ritratti nei loro quadri, presentava molti vantaggi. Procacciavansi essi medesimi la benevolenza di quelli, che rappresentavano, e siccome questi erano il più delle volte personaggi illustri pel loro stato, pei loro talenti e per le loro azioni, così quelle immagini, interessanti per la presente generazione, diventavano altrettanti monumenti storici per la posterità.

riflette senza alterarli; ed è raddoppiare il piacere che possono far provare allo spettatore, il quale, conoscendo il ritratto, unisce l'idea della persona con quella del soggetto. La natura allora sembra cedere il suo posto all'Arte.

Diventato maestro rapidamente e come per miracolo, mostrò il Masaccio tutta la sua abilità nelle due belle composizioni incise sulla tav. CLVIII. Formano esse parte delle pitture a fresco da lui eseguite nella cappella Brancacci, nella chies a del Carmine, a Firenze. Tutto quivi è certamente molto superiore a ciò, che era stato fatto prima di lui, e non avvi nulla che si possa dire inferiore alle pitture eseguite a fresco dopo di lui.

Nerone, sul suo trono, ha la maestà che gli antichi davano ai loro imperatori nelle allocuzioni sulle più belle medaglie. Pietro e Paolo, nel momento di essere condannati a morte, si difendono senza arroganza e dignitosamente, come cittadini romani; ed il pretore ascolta la sentenza colla silenziosa immobilità che ispirar deve la vista del tiranno.

La crocifissione di san Pietro è il soggetto dell'altra pittura.

L'avvenimento non potrebbe essere rappresentato con maggior chiarezza (*). Non avvi niente di inutile, niente di trascurato di tutto ciò, che poteva sembrar necessario all'azione. I gruppi sono motivati, ben distribuiti, senza nuocere all'interesse del fatto principale. I panneggiamenti, come anche il nudo, sono in generale disegnati correttamente, sebbene con qualche durezza. Il colorito, ben distribuito nelle sue gradazioni e più morbido che non era stato mai prima d'allora, corrisponde al merito delle altre parti dell'opera.

Il quadro inciso sulla tavola CLIX presenterebbe forse un'idea meno vantaggiosa del talento di Masaccio, se non si sapesse che non è tutt'opera sua, e che una morte prematura avendolo sorpreso quando non l'aveva che incominciata, venne poscia finita da Filippino Lippi. Ma la sua abilità trovasi tutta, ed il suo sapere, nuovo per la sua età, risplendono in tutto il loro splendore in molti altri freschi della medesima cappella, incisi sulla tavola CL.

(*) Quest'atto non saprebbesi descriver meglio che coi versi di Prudenzio:

Prima Petrum rapuit sententia legibus Neronis,
Pendere jussum præeminente ligno.
Ille tamen veritus celsæ decus æmulando mortis
Ambire tanti gloriam magistri,
Exigit ut pedibus mersum caput imprimant supinis,
Quo spectet imum stipitum cerebro.

Hymn. XII, vers. 11, 16.

La pittura che rappresenta il sacramento del battesimo è celebre per la verità delle figure nude e per i segni del freddo che l'una di esse sembra soffrire. Quelle di Adamo e di Eva, sì vere nelle attitudini, sì toccanti per l'espressione del pentimento sul fallo commesso, sembrarono sì ben caratterizzate e sì graziose agli occhi di Raffaello, che copiolle quasi senza farvi alcun cambiamento: lo che non è per verità una lode mediocre per Masaccio.

Questo pittore non merita una lode minore da tutti gli uomini sensibili, per la pittura nella quale rappresentò due ammalati ai piedi di san Pietro. Che si esaminino, sulla tavola CLI, le teste calcate sugli originali: non sono già semplici ritratti, ma immagini vere di una vivissima emozione. Nei lineamenti di uno dei due personaggi scorgesi la sincerità della sua fede, nella fisonomia dell'altro, la sete ardente della guarigione che aspetta.

Bellezze del medesimo ordine si ammirano nei freschi con cui Masaccio fregiò la cappella di santa Catterina martire, nella chiesa di san Clemente, a Roma, sia che queste pitture abbiano preceduto quelle della cappella Brancacci, sia che elleno fossero eseguite posteriormente, fatto intorno al quale la storia di questo pittore lascia qualche incertezza (*).

I suddetti freschi sono quasi tutti incisi sulle tre seguenti tavole.

Giovane ed animata da uno spirito divino, santa Catterina, in presenza dei filosofi od in mezzo de' suoi giudici, sulla tavola CLII, annunzia colla tranquilità dei lineamenti del viso la pienezza della sua convinzione. Gli otto personaggi che la circondano si determinano a condannarla con sentimenti diversi, e questi sentimenti trovansi nella loro fisonomia. Siffatta varietà di espressione, eseguita colla medesima intelligenza, scorgesi sul viso dei satelliti presenti al supplizio della santa.

Le pitture della medesima cappella, incise sulla tavola CLIII, non così ben conservate od alterate da ritocchi, non hanno permesso all'incisore di presentarci bellezze di sentimento eguali alle antecedenti.

Ma i due gruppi collocati nella parte inferiore della tavola CLIV ce ne compensano largamente. L'un d'essi ha tutta la naturalezza di una conversazione fra tre persone tranquille, l'altro è pieno della espressione del più profondo dolore.

(*) Essendo morto il Masaccio, come dice il signor d'Agincourt, mentre stava dipingendo nella chiesa del Carmine a Firenze, pare che le pitture della chiesa di san Clemente a Roma debbano considerarsi anteriori a quelle della cappella Brancacci.

Il Trad. C. Z.

Finalmente, sulla CLV, ho fatto incidere la maggior parte delle composizioni, di cui ho parlato, affinchè, dopo di avere ammirato il Masaccio in molte delle sue opere in particolare, possa l'osservatore con un solo colpo d'occhio formarsi una idea esatta e compita della influenza che ebbe quell'insigne artista sul ristabilimento del gusto. Considerando questa riunione, sarà facile di persuadersi che sono le sue opere, il suo nome, che devono distinguere la seconda epoca di questa nuova vita della Pittura.

La carriera di questo pittore fu breve. Nacque presso Fireuze, nel 1402, e morì nel 1443. Genio risplendente di luce vivissima, venne al mondo, illuminollo per pochi anni e scomparve (*).

Tav. CLVI. Pittura a fresco e sul legno, di Luca Signorelli, ad Orvieto ed a Cortona. XV secolo.

Masaccio non aveva lasciato nulla a desiderare, quanto al talento di esprimere il sentimento interno, colla configurazione dei contorni e dei lineamenti diversi; ma era d'uopo che l'Arte, per stabilire sopra fondamenti solidi i progressi che aveva ancora a fare, unisse a quel talento la cognizione delle forme, della disposizione delle ossa e della loro unione fra di loro, dell'ossatura infine, ossia telajo del corpo umano. Bisognava aggiungervi anche la cognizione della figura, della origine e della inserzione dei muscoli cui le ossa servono di sostegno; e finalmente quella delle apparenze diverse che ne risultano sulla pelle.

L'Arte non poteva acquistare queste indispensabili cognizioni se non per mezzo della anatomia. Siffatto studio, come quello delle altre scienze, venne di nuovo intrapreso solamente nel XIV secolo, coltivato con frutto nel XV, e fece sorprendenti progressi nel XVI. Gli scultori ed i pittori conobbero allora il vantaggio che potevano ricavare dagli studj sulla conformazione del corpo umano.

Il gran Leonardo da Vinci, che imparò od indovinò tutto ciò, che è più importante di conoscere sulla teoria dell'Arte, e che seppe eseguire ciò, che in pratica avvi di più difficile, raccomanda sommamente questo studio fondamentale, e noi vedemmo con quale costanza Michelangelo occupossene.

Poco tempo avanti Leonardo, uno dei primi pittori che sembra esservisi applicato con frutto, sebbene talvolta ne abbia fatto un uso assai stravagante,

(*) Non fu in una Scuola propriamente detta che si sparsero i suoi insegnamenti. L'istruzione fu il frutto dei modelli che le opere di Masaccio presentarono agli artisti, e presentano loro ancora.

Gli occhi del pubblico, che sembravano chiusi per le sue opere, durante la sua vita, si spalancarono per ammirarli subito dopo la sua morte. Il Vasari nomina ventiquattro artisti che le studiarono, comprendendovi Michelangelo e Raffaello. Masaccio è il secondo pittore classico, come Giotto è il primo.

fu Luca Signorelli da Cortona. Un gran numero di quadri e di freschi, eseguiti per molte delle principali città dell'Italia, aveangli procacciato una tale riputazione, per l'invenzione dei soggetti, per la correzione del disegno, e per il colorito che non manca talvolta d'armonia, che egli fu uno dei quattro artisti chiamati a Roma da Sisto II, verso l'anno 1470, per dipingere una delle pareti della cappella del Vaticano, che porta il nome di quel pontefice. Una delle pitture con cui adornò quella cappella troverassi sulla tavola CLXXVII.

Il quadro che ho fatto incidere qui sotto il N.° 7, sul quale vedesi rappresentato Gesù Cristo che fa la comunione agli apostoli, ossia l'istituzione dell'Eucaristia, è dipinto sul legno, e serve di ornamento al coro della cattedrale di Cortona. È questa una delle sue più belle opere, sia per la composizione, che per l'espressione pienamente conforme all'argomento.

Il grado di merito di questa pittura, superiore a tutto ciò che produsse lo stesso maestro, mi confermò in una opinione, di cui ebbi molte occasioni di conoscerne la giustezza, cioè: che un pittore in seno della sua famiglia, in mezzo ai suoi concittadini, animato dal desiderio di onorare la sua patria, lavora generalmente per questa con una emulazione che lo innalza dissopra di sè medesimo, ed è in queste occasioni che ottiene egli i più luminosi successi.

Luca godeva di una grandissima riputazione, quando, nell'ultimo anno del secolo XV, fu chiamato dai magistrati della città di Orvieto, per aggiugnere delle pitture agli ornamenti di Musaico e di Scultura, coi quali gli abitanti di quella città arricchivano allora, con una spesa eccessiva, la loro chiesa principale, già celebre per la sua architettura, per la quale vien collocata nel rango dei più begli edifizj di quell'età.

Fu ad Orvieto, nell'anno 1499, che Luca Signorelli, prossimo all'anno sessantesimo dell'età sua, confidando nel suo sapere, di cui aveva già dato non poche prove, risolvette di prevalersi di quanto l'anatomia può dare di bellezza al Disegno ed alla Pittura, e di mostrare tutto ciò che può essa aggiugnere alla giustezza del contorno, alla verità delle attitudini, alla varietà del movimento e della espressione. Ne ebbe l'occasione nella rappresentazione del giudizio universale. Questo argomento somministrando da una parte tutto ciò che la felicità ed il sentimento della gloria, e dall'altra tutto ciò che la disgrazia e la disperazione possono inspirare, è infatti assai proprio

a fare spiccare il talento, se diventa l'oggetto dei lavori di un pennello capace ad un tempo d'elevazione e di energia.

Le pitture in cui Signorelli trattollo cuoprono le due grandi faccie laterali della cappella detta della Vergine di san Brizio. Sono incise qui sotto i N.[i] 1 a 6.

Quest'opera giudicossi generalmente degna di approvazione. Fra la moltitudine di figure proprie a provare le cognizioni anatomiche dell'autore, venne particolarmente distinta nel quadro dei reprobi, quella di un demonio che incatena una donna condannata. Egli è di una statura gigantesca: gli sforzi che fa mettono i muscoli delle braccia e quelli delle gambe in uno stato di forte tensione che li rende oltremodo visibili. Questo gruppo, calcato sull'originale, trovasi inciso sotto il N.° 6.

Il Signorelli ha verosimilmente approfittato delle idee rappresentate nelle sculture della facciata della medesima chiesa, il di cui argomento è pure l'inferno ed il paradiso, e che si attribuisce a Nicola Pisano: d'altra parte però ebbe egli l'onore di aver preceduto Michel Angelo, e di avere concepito la sua grande pittura prima che questi dipingesse il giudizio universale al Vaticano.

Un altro titolo di lode per la Scuola Toscana ed assai importante per la Storia dell'Arte è quello, che, nell'eseguire composizioni di un genere terribile ed ideale, non allontanossi mai l'autore da una espressione naturale, semplice e vera.

Questo carattere di semplicità scorgesi particolarmente nelle due figure incise sotto il N.° 3. L'una di esse è il ritratto del Signorelli medesimo, l'altra quello di frate Giovanni da Fiesole, di cui terminò le pitture lasciate imperfette nel Duomo d'Orvieto.

Farò altresì osservare che, moltiplicando, anche eccessivamente, nella rappresentazione dell'inferno le azioni più stravaganti, fece il Signorelli con uno stile pieno di grazia e di dignità la figura dell'angelo che spande fiori sugli eletti.

Tav. CLVII. Pitture a fresco, di Domenico Ghirlandajo, nella chiesa di santa Maria Novella, a Firenze. Fine del XV secolo.

Ma fu a Firenze che la grazia e la nobiltà si fecero particolarmente ammirare nelle opere di Domenico Bigordi, più conosciuto col nome di *Ghirlandajo* o *delle Ghirlande*, titolo dato a suo padre, orefice, per avere inventato ed eseguito con somma grazia un ornamento con cui le donzelle di Firenze fregiavansi allora il capo, come anticamente Glicerio ricevette dai Greci il soprannome di Glicerio *delle Corone*.

Domenico, distinto per le sue idee graziose e per una maniera egualmente graziosa di esprimerle, dipinse in molte delle principali città d'Italia. Le di lui opere più considerabili però vedonsi nella sua patria. Fra queste vanno annoverate le pitture a fresco della chiesa di santa Maria Novella, delle quali fanno parte i tre quadri incisi sulla presente tavola; e sono la nascita di san Giovanni Battista, quella della B. Vergine e la visita di questa a santa Elisabetta.

Paragonando le suddette pitture con quelle dei tempi della decadenza, che rappresentano gli stessi soggetti e che furono pubblicate sulle precedenti tavole, sarà facile di distinguere i progressi che faceva l'Arte nella composizione.

Sopra un fondo d'archittettura in prospettiva, il soggetto è distribuito con ordine e chiarezza. Il contegno dei personaggi è naturale ed edificante. Una dolce ed insinuante espressione caratterizza le tenere cure che hanno per dei bambini, la cui nascita riunisce in sè tanti e sì grandi interessi. La correzione del disegno concorre col merito della positura, per dare alle figure femminili decenza, modestia e grazia.

Una Storia dell'Arte, stabilita su produzioni che lo storico mette sotto i nostri occhj, non ha bisogno di essere distinta per *Scuole*, di essere cioè divisa in tante sezioni quante sono le contrade e le città dove l'Arte ha fiorito; che anzi un siffatto ordine si deve schivare. Basta gettare gli sguardi sui monumenti più proprj a dimostrare lo stato dell'Arte, in tutti i generi, nelle epoche successive, riferendoli di preferenza a quei paesi in cui furono prodotti o dove ne fu eseguito un numero maggiore. Ecco la ragione per cui, volendo dare delle prove dell'andamento progressivo della Pittura, dal suo rinascimento fino all'intiero suo ristabilimento, ho scelto il più delle volte le produzioni delle Scuole Fiorentina e Sanese e non quelle delle altre città dell'Italia.

Ma, per non lasciare affatto ignorare in quale maniera e per quali vie le principali di quelle città, ossiano Scuole, giunsero alla stessa meta, ho fatto incidere alcune delle loro produzioni sopra diverse tavole, non tenendo però conto alcuno del relativo loro perfezionamento (*).

(*) E fu in conseguenza di questa idea, e coll'intenzione di presentare senza alcuna interruzione ed in una maniera facile a concepirsi, la storia della Pittura, che io lascio ai miei lettori la cura di ricercare negli autori che si possono dire nazionali, ciò che appartiene esclusivamente a ciascuna Scuola in particolare, e nelle biografie ciò che concerne la patria, la famiglia, i nomi e le qualità personali di ciascun artista.

Ma, a fine di evitare alle persone che desiderassero di acquistare quelle cognizioni l'imbarazzo di fare una

Tav. CLVIII. Serie cronologica degli antichi maestri delle Scuole Bolognese e Napoletana. XIV, XV e XVI secolo.

Dopo di avere lottato per tre secoli anteriori al XIV contro un'ignoranza assoluta, dopo di avere seguito lo stile de' maestri greci moderni e dei loro imitatori, poscia quello dei calligrafi e dei pittori che occupavansi dell'ornamento dei manuscritti, l'Arte trovò in molte contrade dell'Italia, particolarmente a Bologna ed in quest'ultimo genere di lavoro, tanti soccorsi che facilitarono assaissimo i suoi progressi.

Gli storici sembrano fra loro d'accordo nel dare l'onore del primo insegnamento metodico ad un certo Franco abitante in Bologna, il quale dipingeva in miniatura. Aveva egli ricevuto delle lezioni da Oderisi d'Agobbio (Gubbio), celebrato per questo genere di talento dal grande Alighieri (*), ed aveva avuto dei modelli, anche in Bologna, nelle pitture di Giotto.

Sebbene nè l'Oderisi, nè il Franco abbiano lasciato in Bologna alcun quadro di una incontestabile autenticità, sono ciò non pertanto le opere ben conosciute degli allievi di quest'ultimo, che potranno mostrare il primo albore del rinascimento nella Scuola Bolognese.

Non parlando delle figure di Vergini e dei Crocifissi che cuoprivano dappertutto le pareti delle chiese, delle facciate delle case e dei più remoti angoli delle strade, da cui talvolta prendevano il loro soprannome i pittori, le opere più considerabili degli allievi del Franco trovansi nella chiesa della Madonna *di Mezzaratta*, presso Bologna. Quivi formano esse una spezie di collezione istorica (**).

scelta fra le molte opere pubblicate su questa materia, io credo di dover loro indicare come la più utile di tutte, quella dell'abbate Lanzi intitolata *Storia Pittorica dell'Italia*.

Divide egli l'Italia in inferiore e superiore. Nella prima, comprende le Scuole di Firenze, di Siena, di Roma e di Napoli; nella seconda, quelle di Venezia, di Mantova, di Modena, di Parma, di Cremona, di Genova, del Piemonte.

Cita in ciascuna Scuola, e sempre in ordine cronologico, i pittori che le appartengono dai primi tempi dell'età moderna fino a' nostri giorni, aggiungendovi alcuni cenni sulla vita di ciascun di essi, e dando altresì sulle principali loro opere delle notizie, nelle quali trovasi un dotto ed imparziale giudizio intorno al loro merito.

(*) . . . . *Non se' tu Oderisi*
L'onor d'Agobbio e l'onor di quell'arte
Che alluminare è chiamata in Parisi?
Frate, diss' egli, più ridon le carte
Che pennelleggia Franco Bolognese:
L'onor è tutto or suo, e mio in parte.
Purgat. cant. XI, v. 79.

(**) Questa chiesa, conosciuta a Bologna col titolo della *Madonna di Mezzaratta*, oppure di santa Apollonia, situata nel sobborgo di detta città, fuori della porta san Mamolo, fabbricata nel XII e XIII secolo, pel servigio di uno spedale e ad uso di una confraternita, questa chiesa è nella Scuola Bolognese ciò, che sono nella Scuola Toscana il campo santo di Pisa e le chiese di Assisi, ed in quella di Roma l'ospizio del Sagro Speco, una galleria cioè utilissima per far conoscere il merito dei pittori bolognesi che fiorirono dal primo tempo del rinascimento dell'Arte fino a' nostri giorni.

Tutti sanno quanti monumenti abbia somministrato il Campo Santo di Pisa per l'opera intitolata *Etruria Pittrice*, pubblicata a Firenze nel 1792, in due volumi in foglio, corredata di incisioni descritte da un distinto letterato. Chi volesse pubblicare egualmente una Storia cronologica della Scuola di Bologna per mezzo dei monumenti, non troverebbe minori soccorsi nelle pitture della chiesa della Madonna *di Mezzaratta*, eseguite dal secolo XIII fino a' nostri giorni.

Le più antiche appartengono a Vitale e Lorenzo di Bologna, i quali fiorivano verso l'anno 1340. Fra le pitture del primo, quella che rappresenta il giudizio della donna adultera è incisa sulla presente tavola, N.° 1; dessa però fu assai guasta dal tempo. La composizione non manca di movimento e questo merito avvi anche malgrado la durezza del disegno, di cui ho già dato un esempio sulla tavola CXXVII, nella Vergine accompagnata da santi e sante, dipinta dal Vitale, nell'anno 1345.

Questo maestro diventò a quell'epoca il capo di una Scuola. Nei suoi quadri grandi teneva la stessa maniera come nelle miniature: il suo pennello aveva una soavità che il tempo non ha intieramente alterato, e di cui la suddetta Vergine offre un esempio assai rimarcabile.

Il più distinto de' suoi allievi fu Lippo di Dalmasio, soprannominato *delle Madonne*. Il pennello di Lippo fu ancora più morbido di quello del maestro ed ebbe altresì il talento di dare qualche impasto ai suoi freschi, od almeno di diminuirne la secchezza con una leggere fusione di colori. Mostrò particolarmente questo genere di abilità nei contorni delle teste inclinate e nel ritondetto collo delle sue vergini, così che la loro grazia, le loro forme virginee, e la beatitudine che sembrano esse respirare, le hanno quasi sempre fatte annoverare fra le pitture create miracolosamente, quindi anche in oggi sono onorate di un culto particolare.

Marco Zappo, che fioriva verso il medesimo tempo, presenta la stessa maniera nei suoi freschi. Ma se le opere di questo pittore, quelle di Dalmasio e dei loro compagni di studio, piacevano alla vista per quella spezie di soavità del colorito, esse però, a motivo della incertezza del disegno,

Simili opere mi avrebbero risparmiato molte pene e non poca spesa, se fossero state pubblicate quando, nel 1779, incominciai a far ricerca dei monumenti, sui quali è stabilita la mia Storia della Pittura, ed a compilare il testo che serve di spiegazione delle tavole.

Ma in una impresa di questo genere, sarebbe necessario di stabilire l'ordine successivo non solamente dei maestri, ma anche delle opere e di confrontare lo stile delle differenti produzioni con una esattezza, alla quale i ritocchi fatti alle pitture in diversi tempi, e le incertezze della cronologia del Vasari e di quella altresì del Malvasia, oppongono gravi difficoltà.

Il signor Bianconi, amatore assai istrutto, fece molte ricerche per spargere qualche luce su questo argomento, nella nuova edizione da lui pubblicata, nell'anno 1782, del libro intitolato *Pitture di Bologna*. Il suo lavoro è utilissimo per gli stranieri che vogliono visitare i monumenti delle Arti nella suddetta città.

Le pitture incise sulla presente tavola furono ordinate nel secolo XIV da due confraternite, l'una di donne e l'altra di uomini. Sono tutte persone di quelle due confraternite, che vedonsi rappresentate in ginocchio sotto il manto della Beata Vergine, sulla tav. CLX, copiate da un quadro nella medesima chiesa.

Quelle antiche società rendevano allora un vero servigio all'Arte, impiegando i maestri più stimati in opere considerabili; ed in oggi servono esse col medesimo frutto alla storia della loro patria ed a quella delle cognizioni umane, quando hanno esse la cura di conservare quei preziosi monumenti, invece di farli cancellare, come pur troppo ne abbiamo non pochi esempj.

mancavano d'espressione ed anche di verità: di maniera che se i frammenti di questi maestri, che sussistono ancora in oggi, bastano per poterne dare un giudizio favorevole, non sono in tale stato però da permettere che se ne possano fare delle copie.

Fu soltanto nelle mani dei loro allievi o dei loro successori, che la Scuola Bolognese cominciò ad occuparsi di questa parte principale della Pittura, senza la quale il pensiero, cioè l'invenzione che è la prima, non parla che assai imperfettamente allo spirito.

In fatto, il N.° 4 è di Lorenzo da Bologna, contemporaneo di Vitale, e vi si scorge, malgrado qualche nobiltà, maggior secchezza che non nei maestri mentovati più sopra: mentre che i N.i 2 e 3, rappresentanti l'uno la circoncisione, di Jacopo e Simone da Bologna, e l'altro Mosè che porta al popolo ebreo le tavole della legge, di Cristoforo da Bologna, tutti tre allievi di Vitale, annunziano in tutte le loro parti una istruzione, che un intervallo di molti anni aveva loro somministrato il mezzo di acquistare. Noi vedemmo già un esempio di un simigliante progresso, sulla tavola CXXXVI, nella pittura della chiesa di san Francesco, di Bologna, eseguita nel 1456, da Cristoforo Ortali, altro allievo della medesima Scuola.

Siffatto progresso apparirà ancora maggiormente nelle due composizioni incise sotto i N.i 5 e 7.

La prima, N.° 5, eseguita in principio del secolo XVI, fu creduta per molto tempo un'opera di Francesco Raibolini, detto il *Francia*; ma l'iniziale J, scoperta avanti il nome di *Francia* scritto abbasso del quadro, sembrerebbe indicare che la pittura è piuttosto di Giacomo Francia suo figlio ed allievo. Ma, chiunque ne sia l'autore, siccome Giacomo Francia seguì la maniera e sostenne la riputazione di suo padre, questa composizione ci sembra egualmente propria a dimostrare quanto avesse già progredito, a quell'epoca, la Scuola di Bologna, tanto nella composizione quanto nel disegno.

Quest'ultima parte era stata lo scopo particolare degli studj del Francia, il quale, destinato fino dalla sua prima gioventù alla professione di orefice, esercitolla esclusivamente, in un colla incisione delle medaglie, fino all'età di trent'anni, poscia dedicossi più particolarmente alla Pittura. Con un sapere tanto solido e collo studiare le opere di Raffaello, dal quale ottenne ben giusti elogi e che gli accordò anche la sua amicizia, ha potuto Francesco perfezionare l'Arte sotto diversi altri rapporti; di maniera che le

sue opere meritarono esse pure di servire di modello. È nota la celebrità di cui ha goduto il quadro di san Sebastiano, il quale, collocato alla *Lecca*, diventò quivi l'oggetto degli studj di tutti gli artisti della Scuola di Bologna, non eccettuati gli stessi Carracci coi loro numerosi scolari.

La seconda delle composizioni di cui io parlo, incisa sotto il N.° 7, rappresenta il papa sant' Urbano che istruisce nella fede e converte alla religione cristiana Tiburzio, marito di santa Cecilia. Ne fu autore Lorenzo Costa, pittore di Ferrara, contemporaneo di Francesco Francia di cui gloriavasi di essere allievo: la composizione è ricca e degna di lode, ma il disegno è pesante, e non ha la franchezza di quello del Francia.

Due altri discepoli di quest' ultimo, Amico Aspertino ed Innocenzo d'Imola, spinsero ancora di più l'imitazione di quelli fra i loro predecessori, che il loro maestro aveva utilmente studiato.

Le prove di questa progressione sono sensibili nelle composizioni incise sotto i N.i 8 e 9. Gli argomenti sono tolti dalla mitologia. La disposizione dei gruppi è ingegnosa, il disegno facile e grazioso, l'insieme espressivo. Il fondo è un ameno paesaggio.

È questo lo stato in cui mostrossi la Pittura a Bologna, sul finire del XV secolo ed in principio del XVI, e questa è l'influenza che quella città ebbe sul perfezionamento dell'Arte. Un posto onorevole nella storia dell'Arte deve adunque esserne il premio (*).

La Scuola di Napoli cammina sopra una strada presso a poco eguale. Migliorò essa il suo stile progressivamente sui modelli ricevuti dalle altre Scuole Italiane.

(*) Altri maestri le hanno assicurato un rango non meno onorevole nell' età seguente, e quasi tutti sono allievi di Francesco Francia, ovvero furono istrutti dai suoi scolari. Sono questi Bagnacavallo, Primaticcio, Dell'Abbate, Tibaldi, i quali seppero approfittare altresì dei grandi e buoni principj di cui Leonardo da Vinci, Michelangelo e Raffaello, diedero a Firenze ed a Roma colle lezioni e cogli esempj. Hanno essi sparso quella preziosa semenza in mezzo ai loro concittadini e la portarono perfino in Francia, mercè i lumi e la saggezza di Francesco I, che chiamonne due a Parigi, dove gettarono le fondamenta della Scuola Francese.

I successori di questi quattro maestri, i Carracci, Guido, Domenichino, l'Albano e Guercino, formarono in seguito la gloria della Scuola di Bologna, sul finire del secolo XVI ed in tutto il corso del XVII.

Non contenti di limitare il merito delle loro produzioni ad un solo dei rami della Pittura, come la Scuola Toscana al disegno, e quella di Venezia al colorito, portarono essi tutte le parti dell'Arte ad un grado di eccellenza ben superiore a quello delle altre Scuole, e talvolta, in una sola parte, si innalzarono fino al sublime, abbenchè meno degni di stima riuscissero allora in tutto il restante. Ed è questa riunione di bellezze d' ogni genere, è questa eccellenza dell' insieme, che formano il carattere della Scuola di Bologna. Questo generale perfezionamento dovrebbe, a mio credere, persuadere gli artisti, che da tutte le contrade d' Europa vanno ad istruirsi a Roma, a fare di quelle dotte opere il soggetto di uno studio profondo.

Finalmente siffatto merito, proprio della Scuola di Bologna, formerà l' ornamento ed il diletto della terza parte della Storia dell'Arte, quando alcuno voglia intraprendere la continuazione di questa.

La tavola XCVII mostronne una produzione del principio del XIII secolo. Vi abbiamo veduto l'Arte in uno stato molto informe, come in molte altre città d'Italia alla medesima epoca. Il N.° 10 della presente tavola ci fa vedere il grado cui quella Scuola era giunta nel XIV secolo. Il soggetto è la natività della Beata Vergine, dipinto a fresco nel coro della chiesa di san Giovanni a Carbonara, in Napoli. L'autore fu lo Stefanone, allievo di Simone, il quale aveva ajutato Giotto nei dipinti fatti nella chiesa di santa Chiara della stessa città, e che, ammiratore degli esempj dati da quel maestro, e fedele alle sue lezioni, ne avea diviso i vantaggi colla sua Scuola, come avranno potuto convincersene i lettori esaminando le opere di Col'Antonio del Fiore, incise sulle tavole CXXX, CXXXI e CXXXII.

Le pitture a fresco d'Antonio Solario detto *lo Zingaro*, attestano parimenti l'influenza delle Scuole straniere sulla Scuola Napolitana. Fino dai primi anni del secolo XV, *lo Zingaro* andò a fare i suoi studj principali nelle differenti Scuole d'Italia; lavorò particolarmente a Bologna sotto la direzione di Lippo Dalmasio, e di ritorno dai suoi viaggi terminò la sua istruzione sotto Col'Antonio (*). Adornò colle sue opere la cappella chiamata in oggi *Il Noviziato*, nel monastero di Monte Oliveto, nella sua patria. Una di quelle pitture vedesi incisa sulla presente tavola, sotto il N.° 11.

Gli allievi ed i successori dello *Zingaro*, incominciando da Andrea di Salerno che studiò presso Raffaello, approfittarono per la maggior parte, nei secoli XVI e XVII, delle opere dei grandi maestri delle principali Scuole Italiane; e così hanno essi perfezionato il loro stile ed arricchito di stimabili produzioni la loro propria Scuola, fino a Solimene, che ne forma l'onore nell'ultimo secolo.

Le tre seguenti tavole, se fossero isolate, presenterebbero sole poco interesse: ma ne acquistano molto nel luogo in cui le ho collocate, pel confronto che puossi fare fra lo stile della Scuola di Bologna con quello della Scuola di Napoli.

Due fra i quadri pubblicati sulle dette tavole hanno la data. Una sì potente ragione obbligommi a dar loro la preferenza in confronto di altre

(*) Solario fu dapprima un semplice fabbro: domandò in matrimonio la figlia di Col'Antonio, il quale rispose non l'avrebbe accordata che a un bravo pittore. Solario studiò il disegno, e la sua costanza, coronata dal migliore successo, meritogli il favore del padre e la mano della figlia. Questa storia è forse l'origine di quella del maresciallo d'Anversa diventato pittore, e puossi, a proposito dell'una e dell'altra, dire:

Connubialis amor de mulíebre fecit Apellem.

opere che si potrebbero giudicare dello stesso tempo. Ci mostrano essi come mai, nel passaggio dal XV al XVI secolo, nel momento medesimo in cui i più abili maestri ricercavano tutto ciò che poteva condurre l'Arte alla sua perfezione, lo spirito di divozione, l'ignoranza, od anche l'attaccamento di alcuni artisti alle vecchie pratiche, furono loro di ostacolo per raggiugnere quello scopo.

Tav. CLIX. Pittura a fresco. Scuola Bolognese. XIV secolo.

La composizione incisa sulla tavola CLIX ci presenta la maniera dei maestri greci dei primi tempi del rinascimento. Distinguesi quella maniera nelle forme e nel contegno della Beata Vergine, e particolarmente nelle figure degli angioli, le di cui estremità senza forma si perdono nell'aria. Avvi soltanto maggiore sapere nel disegno.

Questa pittura, che è a fresco, è nondimeno di un tempo assai posteriore. Vedesi a Bologna fuori della porta della chiesa della Madonna del Monte.

Tav. CLX. Pittura a tempera sul legno, di Cristoforo da Bologna. Fine del XIV secolo.

La pittura incisa sulla tavola CLX presenta i medesimi caratteri: è opera del maestro Cristoforo da Bologna, di cui abbiamo già pubblicato un'altra composizione sulla tavola CLVIII.

Questo quadro, che porta il nome del maestro colla data 1380, sebbene troppo ricco d'ornamenti e troppo finito ne' dettagli, pure palesa qualche progresso nell'espressione. Variati sono i sentimenti espressi sul viso degli uomini e delle donne che la Beata Vergine cuopre col suo manto.

Questa pittura è sul legno, fatta a tempera sopra un fondo d'oro, sotto del quale uno strato di bianco gesso. Il tutto, coperto con una vernice leggere, forma un insieme finissimo e trito. Una cornice chiusa esattamente conservò fino al presente i colori in tutta la loro freschezza, se si eccettuano il manto e la gonnella della Vergine, che verisimilmente di color azzurro carico in origine, sembrano in oggi neri e sono sparsi di fiori d'oro.

Tav. CLXI. Pittura a tempera, sul legno. Scuola Napolitana. Principio del XV secolo.

La pittura copiata a Napoli ed incisa sulla tavola CLXI, in una proporzione maggiore di quelle della medesima Scuola pubblicate sulla tav. CLVIII, ha la data dell'anno 1501. Somministrerà per conseguenza un'idea più precisa dello stato, cui la scienza del disegno era giunta a Napoli, nella detta epoca.

Tav. CLXII. Serie cronologica degli antichi maestri della Scuola Veneziana. XV e XVI secolo.

La Storia della Scuola di Pittura stabilita a Venezia sembra avere una perfetta conformità col destino di quella celebre repubblica. L'origine dell'una e dell'altra traluce dalle tenebre dei primi secoli dell'Era nostra.

Un primo raggio, il di cui splendore andò ognora crescendo, illuminò la detta città nel X ed XI secolo, alloraquando la Pittura incominciava appena a rinascere. E fu in conseguenza delle sue comunicazioni colla Grecia, che ricevette Venezia la sua istruzione primitiva. Verso l'anno 1070, il capo di quel saggio governo, occupato nell'abbellimento del tempio che uno de' suoi predecessori aveva incominciato un secolo prima sul modello di santa Sofia di Costantinopoli, chiamò dalla Grecia dei maestri esercitati nell'arte del Musaico. I pittori veneziani ricevettero allora da quegli artisti un insegnamento più diretto che non era nelle altre contrade d'Italia, e l'influenza di tali lezioni non tardò gran fatto a modificare il loro stile.

Sussistono ben poche produzioni di quegli artisti nazionali, anteriori al XII e XIII secolo. L'autore dell'opera intitolata *Della Pittura Veneziana* ne cita alcune (*); ma io le ho trovate in uno stato tale di deperimento che non permette di ricavarne alcun soccorso per la storia. Non è che nel XIV secolo che si incomincia a trovare qualche immagine da potersi incidere, ed è partendo dalla suddetta epoca che la tavola CLXII ne presenta una serie la quale va continuando fino ai primi anni del XVI secolo.

I diversi gradi percorsi dall'Arte in questa illustre Scuola, dal primo momento del suo rinascimento fino a quello del suo totale ristabilimento, dove io devo fermarmi, saranno abbastanza sensibili, senza che siavi bisogno di ripetere qui le osservazioni già fatte più di una volta sopra oggetti simili. L'occhio del lettore è ormai assuefatto a distinguere in ciascun'opera il prodotto dei saggi e degli sforzi degli artisti, e la spiegazione delle Tavole somministra d'altra parte tutte le notizie che possono essere necessarie.

Le incisioni, N.[i] 1 e 2, rappresentanti due composizioni di pittori padovani, che fiorivano negli ultimi anni del secolo XIV, partecipano della vecchia maniera. Lo stile ne è puramente imitativo. Non vi si scorge alcuna spezie di cognizione del disegno. Questa maniera non differisce punto ancora

(*) Quest'opera, la più utile senza dubbio di tutte quelle che hanno per iscopo di indicare le pitture che adornano una città, è intitolata: *Della Pittura Veneziana e delle opere pubbliche de' veneziani maestri*, *libri* V; Venezia, 1771, gr. in 8.° Può dessa servire di modello a tutti gli scritti di questo genere. Le produzioni dei pittori veneziani sono in detta opera classificate secondo l'ordine cronologico, e giusta la distribuzione dei luoghi, ai quali esse appartengono. Una giudiziosa divisione distingue tutto conformemente ai progressi ed alle differenze di stile. Interessanti osservazioni appoggiate ad una grande cognizione della teorica e della pratica della Pittura, e sani giudizj, non solamente insegnano al viaggiatore studioso la storia particolare della Scuola Veneziana, ma gli danno altresì generali, e profonde istruzioni sull'Arte.

da quella dei Greci, sebbene gli autori, verisimilmente padovani, abbiano potuto, come tanti altri artisti dell'Italia, approfittare degli esempj di Giotto, il quale aveva lasciato nella loro città grandi e buone opere.

Venezia, più lenta delle altre principali città d'Italia, malgrado l'antichità de'suoi primi successi, non ci presenta un miglioramento sensibile, tanto nella invenzione e nella disposizione, quanto nel disegno, se non nei primi anni del XV secolo. Se ne vedono i progressi nelle pitture incise sulla presente tavola, sotto i N.i 3 a 15, collocate, meglio che fu possibile, in ordine cronologico, incominciando dall'anno 1450 circa, fino verso l'anno 1500.

Quanto a ciò, che lo stato di quelle produzioni permette di osservare intorno al colorito, la Scuola Veneziana non ebbe mai per questo titolo alcuna superiorità sulle altre Scuole Italiane, nel tempo vicino al rinascimento. La maggior parte dei maestri veneziani cercarono con una estrema pena, fino alla metà del XV secolo, terminando delle specie di miniature come la Madonna di Giacomo Bellini, N.° 3, di dare alle loro pitture un morbido e nello stesso tempo una forza, che colle tinte della tempera si ottenevano assai difficilmente, quindi non superarono essi mai quelle degli altri paesi.

Si distinsero maggiormente nel disegno, in principio del XV secolo, ed abbellirono lo stile troppo semplice dei loro predecessori del XIV secolo con una imitazione della natura più ragionata, più esatta e più animata. Ciò è quanto fecero particolarmente Andrea e Bernardino da Murano, Quiricio, di cui vedesi qui un'opera, sotto il N.° 8, ed i Vivarini, di cui l'ultimo, Luigi, dipinse verso il 1490, in concorrenza con Vittore Carpaccio e Giovanni Bellino.

Il N.° 4 rappresenta un quadro del suddetto Luigi Vivarini, che vedesi nell'oratorio della confraternita, oppure, come si dice a Venezia, della Scuola di san Girolamo. L'espressione individuale ed il movimento generale della scena ricevono un nuovo pregio dalla verità dell'imitazione. San Girolamo vi è rappresentato nel momento in cui estrae una spina dalla zampa di un leone, che piacque ai pittori di collocare abitualmente presso di lui, anche in mezzo ai suoi studj, od alle sue preghiere. Il santo guarda con bontà i suoi compagni spaventati dalla presenza del leone. Questo quadro è uno dei primi che trovansi dipinti sulla tela a Venezia, ed in cui l'Architettura e la prospettiva siano state trattate passabilmente.

I quadri incisi sotto i N.[i] 13 e 14, uno dei quali rappresenta lo stesso santo che riceve la comunione, e l'altro i suoi funerali, opera di Vittore Carpaccio, palesano un sapere superiore a quello dell'autore del N.° 4. Ben s'accorge dell'intervallo di un secolo che divide l'uno dall'altro quei due artisti.

Il disegno di questi due quadri è di una tale correzione, e di tale finezza, l'espressione è così naturale, il sentimento della pietà sì fedelmente e sì vivamente espresso, che io non mi ricordo di aver veduto altre pitture che vi si approssimano, fuorchè quelle con cui il Le Sueur adornò il chiostro dei certosini di Parigi (*).

L'esecuzione degli altri quadri incisi sulla presente tavola, sebbene palesi minor sapere, offre ciò non pertanto, nelle attitudini e nei contorni, una flessibilità, una grazia, che potevano far presagire che la Scuola di Venezia gelosa di piacere agli occhj, non tarderebbe a far risplendere di novella luce il suo colorito. Fu infatti sul finire del secolo XV che essa ottenne questa gloria, per mezzo della Pittura a olio, la di cui scoperta le venne comunicata da Antonello da Messina.

Giovanni Bellino fece i primi saggi di quella maniera di dipingere, e Giorgio, detto *Giorgione*, ne usò coi più fortunati successi. Il N.° 15 rappresenta uno dei suoi quadri.

Nato a Castelfranco, nel 1478, Giorgio Barbarelli, detto il *Giorgione*, morì nel 1511, nella fresca età di trentaquattro anni, nel maggior vigore del suo talento, come Masaccio e Raffaello. La natura sembra aver dato questi tre pittori all'Arte, perchè gli rendessero i più importanti servigi.

Il Giorgione lasciò poche composizioni storiche. Alla vivacità, alla freschezza dei colori, seppe aggiugnere una gran forza, e dare alle membra delle

(*) Il signor Peyron, che ebbe la compiacenza di disegnare queste pitture per me, fu egli pure colpito da tanta rassomiglianza, paragonandole con quelle del pittore francese.

Si vedono nella cappella di sant' Orsola, presso la chiesa di san Giovanni e Paolo a Venezia, sei o sette altri quadri di Vittore Carpaccio rappresentanti dei fatti della vita di sant' Orsola. Quelle opere non sono, a vero dire, che disegni fatti come all' acquerello senza degradazione di tinte; però non si cesserebbe mai dal guardarle. Quanto parlano esse chiaramente agli occhj e vivamente all'anima! Niente di esagerato, niente d' affettato. Tutte le attitudini sono semplici, naturali; tutto è pieno di sentimento ed inspira la più dolce emozione. Mi pare ancora di vedere quel figlio vicino a partire che riceve in ginocchio la benedizione di suo padre, mentre la madre è situata più indietro, compresa dal dolore e gli spettatori sono sui balconi, colla testa e colle mani abbassate verso il luogo della scena.

La grazia ingenua e celeste delle teste e del contegno delle vergini compagne della santa, che vedonsi in un altro quadro, non si può descrivere: siccome bellissima è la testa della medesima santa. Riposa essa *nel virginale suo letto*, dice lo Zanetti, e dorme *con grazia pura ed innocente.*

sue figure una energia sconosciuta prima di lui. È questo genere di sapere che Tiziano mostrò nelle immortali sue opere con maggiore profondità di sapere ed insieme con maggior grazia.

I talenti di questi due gran maestri e dei loro successori, Tintoretto, Paolo Veronese, Palma il Vecchio, hanno dato alla Pittura una perfezione nel colorito, ed alla loro patria un merito proprio, che nessun'altra Scuola può vantare ad un egual grado.

Moltissime circostanze locali egualmente favorevoli hanno condotto naturalmente i pittori veneziani ad usare nei loro dipinti i più brillanti e vaghi colori. Sotto un cielo risplendente di luce, in mezzo ad un mare circondato di palazzi e di templi della più magnifica architettura, ovvero sulle rive di un fiume maestoso, popolato di modelli che basta copiare fedelmente, d'uomini cioè di una bella statura, di donne di cui non si è mai abbastanza ammirata la fresca e brillante carnagione: popolo felice ed allegro di una piacevolezza di maniere costantemente eguale, ricreato dalla vista quotidiana di costumi variatissimi, alternatamente gravi, eleganti, voluttuosi, magnifici, talvolta forse bizzarri, ma sempre adatti convenientemente ad una destinazione particolare; il Veneziano insomma diventò, per così dire, coloritore per un effetto della seduzione da cui era circondato. Cogli elementi che offrivagli la natura, non fece che risalire alle sorgenti della armonia, per giugnere in questa parte dell'Arte alla maggior perfezione cui sembra possa l'umana creatura agognare.

Tav. CLXIII. Serie cronologica degli antichi maestri della Scuola Toscana, successori a Giotto. XIV e XV secolo.

Altre circostanze nell'ordine naturale e nello stato civile della Toscana produssero effetti differenti in quella contrada.

In mezzo agli abituali e penosi lavori dell'agricoltura, applicati ad un indefesso studio delle scienze, delle leggi e delle belle lettere, i Toscani coltivarono le Belle Arti con una riflessione, della quale si erano essi fatta un'abitudine.

Dedicaronsi perciò particolarmente al disegno, come ad un mezzo indispensabile per rappresentare con esattezza le forme esterne del corpo e distinguerne gli interni motori: quindi la verità di movimento e la vivacità d'espressione che ammiransi nelle loro figure.

Questo dotto disegno abbellì argomenti generalmente interessanti, composizioni saggie, chiare, le di cui espressioni facilmente toccano la mente ed il cuore.

È questa la strada battuta dai maestri Pisani, dai Sanesi e particolarmente dai Fiorentini, ai quali andiamo debitori del rinascimento delle Arti in Toscana. Venne ciò dimostrato colle tavole rappresentanti le loro produzioni, da Giotto fino a Luca Signorelli.

In una parola fu colla scorta di sì eccellenti principj che questa Scuola giunse, nelle parti fondamentali dell'Arte, ad una perfezione che forma il suo carattere distintivo. Non ne dubiteremo più, quando avremo sott'occhi le opere di due uomini di genio i quali, nel XVI secolo ed anche prima, ne diressero l'insegnamento con lezioni scritte non solo, ma eziandio con maravigliosi modelli.

Se sulle traccie di uno di essi, i pittori fiorentini esagerarono talvolta nel disegno i contorni della natura, hanno essi però, colla scorta dei precetti luminosi dell'altro, arricchito il loro colorito con diverse bellezze fin allora invano desiderate.

Prima di giugnere a questo brillante stato della Scuola, e per terminare di dimostrare l'utilità dell'insegnamento per mezzo del quale vi giunse, ho creduto di dover ritrocedere di qualche passo e di rammentare le produzioni di un certo numero di altri artisti toscani di secondo ordine, le di cui opere appartengono ai secoli XIV e XV. Riunendole così insieme, e considerandole in un ordine cronologico, noi potremo distinguere il merito particolare a ciascuno, e conoscere in pari tempo lo stato della Pittura nell'epoca che preparò quella del perfetto ristabilimento.

L'azione del tempo, che conduce lentamente il genio di successo in successo, potrassi così facilmente osservare.

Dodici pitture appartenenti ad altrettanti maestri, colle necessarie notizie nella Descrizione delle Tavole, e collocate per ordine di data, vi formano uno spettacolo curioso ed istruttivo.

Tav. CLXIV. Serie cronologiche delle produzioni delle Scuole oltramontane. XII e XVI secolo.

La tavola CLXIV fu concepita presso a poco col medesimo spirito. Ma l'applicazione non è particolare all'Italia; è dessa per la Pittura ciò, che fu la tavola XXIX per la Scultura. La riunione di alcune produzioni delle Arti, appartenenti a diverse nazioni della Europa, daracci per lo meno una leggiera nozione dello stato cui elleno giunsero presso di tali nazioni nei tempi d'ignoranza, e nel momento del ritorno dei lumi, non che un mezzo di stabilire un confronto tra quei popoli stessi e l'Italia. Ma, in quest'occasione, dobbiamo nuovamente invitare gli artisti e gli amatori, i quali hanno seguito

i progressi del gusto nel proprio paese, a somministrarci dal canto loro delle storie compite e fondate sui monumenti. Da un siffatto lavoro ne conseguirà una generale cognizione dello stato dello spirito umano, in una delle epoche le più interessanti in cui si possa considerarlo.

Certamente che l'Arte di dipingere non fu sempre esercitata nelle regioni situate al settentrione ed all'occidente dei monti.

Le incisioni che compongono questa tavola la rappresentano nella sua decadenza, nel suo rinascimento, poscia ne'suoi progressi fino al suo ristabilimento, in Germania, in Svezia, in Olanda, in Inghilterra ed in Francia. Ma sarebbe inutile di cercare il suo stato presso popoli ancora più lontani dall'Italia. Lo scopo di tali ricerche sarebbe assai imperfettamente soddisfatto, e le ricerche stesse riuscirebbero in generale senza frutto nei paesi sopra nominati, a cagione della barbarie che deturpò per lungo tempo le loro produzioni, se le opere eseguite in Grecia ed in Italia, nel corso dei dieci o dodici secoli da noi percorsi, non ci avessero insegnato a non sprezzare anche oggetti di tal sorta.

Gli esempj che noi possiamo offrire sono meno numerosi, che non l'avremmo desiderato; ma l'ordine dei tempi sarà ciò non pertanto compito.

Nella Germania, nella Francia e nell'Inghilterra, come in Italia ed in Grecia, le miniature per l'abbellimento dei libri sono le produzioni le più antiche, sulle quali si possa stabilire la storia della Pittura. Quelle della Germania, che vedonsi sulla presente tavola, risalgono fino al XII secolo, e quelle dell'Inghilterra sono ancora più antiche.

Se ne potrebbe citare un numero assai maggiore per la Francia. Dante ci insegna che al suo tempo l'arte della miniatura era molto conosciuta a Parigi:

. . . . Arte
Ch' alluminare è chiamata in Parisi.

L'uso ne diventò più comune nel secolo XIV, ed il gusto fece qualche progresso.

La Pittura sul vetro deve essa pure avere una pagina nella storia, per ciò che concerne quei differenti paesi. Serviva essa particolarmente all'ornamento delle chiese. In questa sorta di quadri si rappresentavano avvenimenti relativi ai santi tutelari, od ai principi protettori della religione. Ne pubblico qui alcuni esempj per l'Inghilterra, sotto il N.° 18, e per la Francia, sotto i N.i 24 e 26.

Il Vasari, nella vita di Guglielmo *da Marcilia*, pittore francese, dice che è a lui e ad un suo compagno che l'Italia andò debitrice, sotto il papa Giulio II, delle belle opere di questo genere.

Si facevano altresì in Francia, nell'XI secolo, delle tappezzerie, che chiamar si potrebbero vere pitture.

La composizione di quei differenti quadri non consisteva, fino ai primi anni del XIII secolo, se non nel collocare dei personaggi l'uno a fianco dell'altro, in un'attitudine fredda, inanimata, senz'interesse, senza alcuna verità, in ciò che appartiene alle forme. Il disegno era nullo, il colorito limitato a qualche tinta locale. Tutto insomma rammenta le produzioni informi dell'Italia, che precedettero il rinascimento, ovvero che comparvero ne'suoi primi albori, con questa differenza però che, nei paesi oltramontani, abbandonata quasi intieramente alle sue proprie inspirazioni, non avendo per modello una natura sì bella, sì viva, sì propria a risvegliare la mente, l'Arte disgraziata soggiacque a tutti i generi di degradazione, riunì tutti i difetti, riuscendo ruida, barbara, selvaggia.

Il primo, non tenendo conto di qualche artista poco conosciuto, il primo, dico, che in Germania non solamente allontanossi da quella informe maniera, ma giunse altresì in alcune parti dell'Arte ad un tal grado di perfezione, da doversi considerare come il vero fondatore ed il padre della Scuola Tedesca, fu Alberto Durer, nato a Norimberga nel 1470.

Se vedesi ancora nei contorni delle sue figure qualche secchezza, nei suoi panneggiamenti una disposizione che presenta in generale maggior verità che nobiltà e grazia; se il suo colorito, abbenchè finitissimo, lascia qualche cosa a desiderare nella gradazione delle tinte, nella prospettiva aerea, da quanti difetti però, diventati abituali nella sua patria, quell'uomo grande non emancipossi, e quali servigi non ha egli renduti ai suoi compatriotti?

Gli scritti da lui pubblicati sulla geometria, sulla prospettiva lineare, sulle proporzioni del corpo umano, ed anche sulle regole dell'Architettura, contengono utili precetti, tanto sulla pratica, quanto sulla teoria di tutto ciò, che concerne le Arti del disegno.

Fedele alla applicazione de'suoi principj nelle sue incisioni in legno ed a bulino, pubblicò egli un numero grandissimo di opere tutte curiose per la loro varietà, tutte preziose per la loro perfezione. Il merito di Alberto Durer è troppo conosciuto perchè noi abbiamo a parlarne più lungamente.

Gli amatori dell' incisione sanno quale impressione esse fecero sullo spirito di Marc'Antonio, il più abile incisore di quell' epoca in Italia, dove cominciavasi appena a coltivare questa bell' arte, ed il quale dirigeva il bulino sotto gli occhi e per la gloria di Raffaello.

Quel dotto meccanismo, di cui Alberto Durer diede i modelli, non segnò già i confini del suo talento, ma fu l'istrumento di un genio facile, abbondante e sempre naturale nelle sue invenzioni. La verità dell' azione e delle attitudini, che dava quel gran pittore alle sue figure, la correzione del suo disegno, la precisione dei caratteri proprj di ciascun personaggio, l'innalzarono ad un rango sì distinto, che lo stesso Raffaello non isdegnò di mettere le di lui produzioni nella sua raccolta, e di fare con lui dei cambj co' proprj disegni.

Luca di Leida onorò tanto l'Olanda, la Fiandra ed i Paesi-Bassi, come Alberto Durer illustrò la Germania, e lo ha altresì in certo qual modo superato. Che sarebbero mai diventati quei due maestri, se la natura si fosse degnata di farli nascere in Italia!

Luca, figlio di un pittore, nacque nel 1494, fece tutti gli studj necessarj alla pittura ed anche all' incisione, arte che coltivò nella sua prima gioventù con grandissimo successo.

La leggerezza del suo bulino uguaglia quella del suo pennello e, malgrado l'estrema finezza dell' uno e dell' altro, i suoi quadri non hanno la secchezza che caratterizza ancora gli Olandesi ed i Tedeschi suoi contemporanei, e le sue incisioni distinguonsi nelle lontananze per una dolcezza e per un' armonia sconosciuta prima di lui. Andò debitore di questa perfezione ai profondi studj da lui fatti sulla prospettiva aerea, di cui fu uno dei primi a scoprirne la sorgente; ed in ciò fece fare un passo importante agli artisti del suo paese, i quali crearono poscia tanti prodigi per questo talento di dare grande estensione alle lontananze e di marcarne i piani con una verità che anche i colori più brillanti non alterarono giammai.

Alberto Durer non conobbe da principio questo artificio, ma non ammironne perciò meno l' inventore, e ben lungi dall' averne invidia andò espressamente a Leida per vederlo e farselo amico. Rivali senza gelosia, lavorarono talvolta insieme nelle medesime composizioni. Raccontasi che dipinsero d' accordo i loro ritratti sopra una stessa tavola. Degno di associarsi con essi, Raffaello mandò il suo ritratto ad Alberto Durer, il quale in contraccambio

mandogli il suo. Così la natura era nell'anima di quegli uomini eccellenti tale, come si mostrava nelle loro opere, semplice cioè, franca e nobile.

Il numero 10 della presente tavola presenta un'idea dello stile di Luca di Leida.

Non bisogna dimenticarsi che uno dei mezzi che favorirono maggiormente i progressi di questo maestro nella Pittura fu la scoperta con cui Van Eyck aveva arricchito l'Arte già da un mezzo secolo circa.

Oltre la tavola CLXXII, tutta consacrata alla memoria di quel beneficio, i numeri 6 e 8 rappresentano qui il nome del suo autore.

Non avendo trovato i soccorsi che mi sarebbero stati necessarj per provare per mezzo dei monumenti fino a quale punto la Scuola Spagnuola, che ha sì ben meritato dell'Arte dopo il suo rinnovellamento, ne accellerò i successi al momento del suo rinascimento, mi sono limitato a pubblicare un ritratto di Carlo V, sovrano intelligente, il quale impiegando Tiziano e colmandolo di onori, procurò con questo mezzo agli artisti del suo paese una quantità di maravigliosi modelli.

Non è così per la storia della Scuola Inglese. Ho già fatto osservare parlando della Architettura, quanto quella nazione sia attenta nel conservare i monumenti delle arti, che possono mostrarne lo stato successivo, ed illustrarne i maestri. Coloro, i quali volessero raccogliere dei materiali di questo genere, non mancheranno certamente di mezzi. L'ordine ne è con precisione indicato nell'opera del signor Orazio Walpole, già da me citata, e la quale merita di essere onorevolmente distinta, a cagione del buon gusto e della dotta critica con cui fu eseguita.

Mi sono accontentato di pubblicare su questa tavola, dal N.° 13 fino al N.° 19 inclusivamente, alcune pitture copiate dai manuscritti o dai vetri di alcune chiese d'Inghilterra. Faranno elleno conoscere lo stato dell'Arte di quella nazione dall'VIII secolo fino al XIV. Vedrassi nei tempi più lontani una maniera grossolana la quale, propriamente parlando, è straniera all'Arte, e che conferma ciò che dissi precedentemente sull'infelice stato in cui il disegno era generalmente caduto nei secoli d'ignoranza.

Dopo quelle incisioni copiate dai libri inglesi trovasi il ritratto di Enrico VIII, re d'Inghilterra, dipinto dall'Holbein che distinguevasi in siffatto genere.

Era impossibile che quel principe, di un talento coltivato, di un'anima eccessivamente viva, e capace di precipitarsi in mezzo a tanti errori, non cedesse poi nei momenti di calma alle attrattive delle Belle Arti. Ricco, liberale, magnifico, riuniva, dice Walpole, tutte le qualità necessarie per eccitare lo zelo degli artisti. Ebbe Enrico molti pittori al suo servigio, e sull'esempio di Francesco I, re di Francia, che aveva chiamato dall'Italia il Primaticcio ed altri maestri, avrebbbe egli pure desiderato di avere presso di sè, in Inghilterra, Tiziano ed anche Raffaello, il quale dipinse per lui un san Giorgio, che in oggi trovasi in Francia.

Tomaso Moro, suo cancelliere, avendogli presentato l'Holbein, egli ricolmollo di grazie e di pensioni.

Nato a Basilea, nel 1498, e dotato delle più felici disposizioni, Holbein contribuì al miglioramento dell'Arte nella sua patria e nelle vicine contrade, come Alberto Durer in Germania, e Luca di Leida in Olanda ed in Fiandra.

Le opere di Luca sparsero poscia il medesimo beneficio anche in Inghilterra. Il sig. Walpole ne pubblica un numerosissimo catalogo, ed egli stesso ne possedeva una raccolta molto interessante, composta di quadri, di incisioni e di disegni.

La ricchezza delle Biblioteche francesi in manuscritti d'ogni genere, ornati di miniature; la grande quantità di pitture sul vetro conservate nelle chiese e la raccolta importante di disegni semplici o colorati, e di antiche pitture, formata dal signor De Gaignières, sono una sorgente abbondante di documenti per la storia dei primi tempi dell'Arte di dipingere in Francia. Ecco dove il Montfaucon trovò i materiali per eseguire il suo bel progetto di una Storia di Francia per mezzo dei monumenti, ed è da quell'opera che io ho copiato la maggior parte delle antiche produzioni della Scuola Francese, pubblicate sulla presente tavola dal N.° 12, che appartiene al secolo X, fino al N.° 27.

Il N.° 30 fu copiato da un disegno di Giovanni Cousin, che noi dobbiamo considerare come il primo che diede insegnamenti in iscritto, in Francia, e come l'autore dei modelli nazionali i più utili, che gli artisti francesi abbiano potuto consultare dopo la metà del XVI secolo.

Il merito di questo artista rende più dispiacevole l'ignoranza in cui siamo sulle notizie della sua vita. Pare che incominciasse egli i suoi lavori

regnando Francesco I, e che li abbia continuati fino sotto il regno di Carlo IX. Sappiamo che nacque presso Sens. Studj profondi sulla geometria, sulla anatomia e sulla prospettiva, lo resero atto a distinguersi con opere di Architettura, di Pittura e di Scultura. Non è altresì fuori di luogo il credere, che abbia egli ricevuto qualche lezione dagli artisti italiani, che Francesco I aveva chiamato presso di lui in Francia (*). È coll'immagine di quel principe, che termineremo noi la serie storica rinchiusa in un medesimo quadro.

Più franco, più leale dei due monarchi suoi rivali, di cui abbiamo or ora parlato, più semplice nei suoi gusti, Francesco I esercitò un'influenza utile, perchè la sorgente trovavasi nella sensibilità del suo cuore. La Francia va a lui debitrice del ristabilimento delle Lettere e delle Arti. Noi abbiamo provato colla tavola LXVIII, che Carlo il Saggio erasene di già occupato. Ma Francesco I contribuì molto più di Carlo ai loro progressi per le cure avute di invitare alla sua corte uomini dotti in ogni genere, e per il nobile impiego che seppe fare dei loro talenti. Non solamente coltivò le Lettere, ma occupossi egli medesimo dei progetti dei suoi palazzi e del loro abbellimento, ed assicurasi perfino che sapeva ben disegnare e dipingere. Eminentemente dotato del genio e del carattere proprio ai Francesi, questo principe lasciò un nome che sarà loro sempre caro, perchè non cesseranno essi mai di venerare le virtù, i talenti e la gloria.

Tav. CLXV. Deposizione dalla croce da un disegno di Alberto Durer. XVI secolo.

L'incisione della tavola CLXV, eseguita servendosi del calco di un disegno originale fatto alla penna ed acquarellato, ha per iscopo di tributare un giusto omaggio al talento di Alberto Durer, e per provare che è egli

(*) Fra gli artisti che Francesco I chiamò in Francia, Leonardo da Vinci fu senza dubbio il più distinto e quello che onorò e stimò maggiormente.

Fra i pittori furonvi altresì:

Andrea del Sarto;
Andrea Sguazella, o Sguarzella, suo allievo;
Maestro Rosso, ajutato ne' suoi lavori da
- Bartolomeo di Miniato;
- Francesco Pellegrini;
- Virgilio e Giovanni Buroni;

Luca Romano, fratello di Giovan Francesco Penni, detto *il Fattore;*
Primaticcio, e con lui:
- Gio-Battista Bagnacavallo;
- Ruggeri da Bologna;
- Prospero Fontana;

Niccolò dell'Abate;
Domenico del Barbiere;
Francesco Salviati.

Gli scultori ed incisori in pietre fine erano:

Benvenuto Cellini;
Matteo del Nassaro.

Gli architetti:

Fra Giocondo da Verona;
Sebastiano Serlio;
Giacomo Barozzi da Vignola.

Francesco I comperò e fece formare le più belle statue antiche che potè procurarsi.

Avvi pur ragione per credere che le traduzioni delle opere di Vitruvio, di Leon Battista Alberti, del Serlio e del Sogno di Polifilo, stampate e pubblicate in Francia poco tempo dopo la morte di Francesco I, da Giovanni Martin, segretario del cardinale di Lenoncourt, siano state incominciate essendo ancor vivo quel principe, e per di lui ordine.

degno del posto onorevole assegnatogli nella Storia del rinnovellamento dell'Arte. Eseguita in grandi proporzioni, potrà questa tavola dare un'idea più esatta dello stile di quel gran maestro, che non potè fare la composizione incisa sotto il N.° 4, nella precedente tavola.

Se troverannosi ragionevoli i rimproveri fatti alla sua Scuola sulla scelta della forma, sul costume, e sulle pieghe delle vesti, difetti che appartengono ai tempi ed ai luoghi, in cui visse il Durer, ammirerassi però nel pensiero e nella disposizione, come anche nell'azione di ciascun personaggio, tutto ciò che annunzia un genio superiore capace di sentire le più elevate bellezze della natura e di esprimerle con una verità degna di essa.

Tav. CLXVI. Pittura a olio, sul legno, di Renato di Anjou, conte di Provenza. XV secolo.

La tavola CLXVI e la seguente presentano alcune opere della Scuola Francese in una proporzione maggiore di quelle pubblicate sulla tav. CLXIV. Non sono queste le produzioni di un artista di professione. L'autore è un amatore illustre, il di cui esempio deve provare che, ad epoche differenti, la nazione francese ed i suoi capi furono spinti dal loro gusto naturale verso queste nobili e piacevoli occupazioni.

Renato, figlio di Luigi II, duca d'Anjou, conte di Provenza, portossi in Italia nell'anno 1438, per far valere i suoi diritti sul regno di Napoli. Il cattivo esito de' suoi tentativi fatti contro Alfonso, re d'Aragona, obbligollo a ritornare in Provenza nel 1443. Il suo primo soggiorno in Italia era stato di sette anni: ritornovvi nel 1453, per unirsi col duca di Milano contro i Veneziani, e dimorovvi un anno. Avvi ragione per credere che, animato già dall'amore delle arti, quel principe acquistò in Italia cognizioni molto estese delle regole ed anche della pratica della Pittura, la quale era in quell'epoca prossima al suo ristabilimento. Aveva egli trovato a Napoli uno dei migliori pittori della Scuola Napolitana del XV secolo, Antonio Solario, detto *lo Zingaro*, di cui abbiamo già parlato più sopra, e della mano del quale si citano molti manuscritti ornati di miniature. Verisimilmente Renato lo vide lavorare, e prese dal Solario delle lezioni per perfezionare sempre più il proprio talento. È altresì possibile che sia stato diretto da D. Bartolomeo della Gatta, il miniatore più celebre di Firenze a quell'epoca, quando quel principe andò in detta città per far visita al papa Eugenio.

Le più conosciute sue opere di pittura sono in fatto posteriori al suo ultimo viaggio in Italia.

Sono diversi superbi manuscritti, ornati di miniature, che arricchiscono ancora le più distinte biblioteche. Io ne ho veduto più d'uno: la sola biblioteca del duca de la Vallière ne possedeva tre di una rara conservazione e di una gran bellezza.

Si citano alcuni freschi di mano di Renato, nella città di Lione, nella Borgogna e nell'Anjou: eseguì pure qualche pittura sul vetro. Ma la più importante delle sue opere, nel gran genere, è il quadro di cui è fatta menzione nella Storia della città di Aix, del Pitton. Vedevasi già in una cappella della chiesa dei Carmelitani nella suddetta città: ma in seguito venne trasportato nella chiesa metropolitana di san Salvatore, dove trovasi ancora in oggi. Ne ho data l'incisione sotto i N.i 1, 2 e 4 della presente tav. CLXVI.

Quel quadro ha la forma di un trittico, è composto cioè di tre pezzi attaccati l'uno all'altro per mezzo di cerniere, e dipinti internamente ed esternamente. Quando è aperto occupa presso a poco tutta la larghezza dell'altare. Le due parti laterali, essendo chiuse, cuoprono la parte di mezzo, che è la principale. Il soggetto di questa sembra essere un'allegoria. Rappresenta la Beata Vergine seduta sopra un roveto ardente, col Divino Infante, sulle ginocchia. Dissotto vedesi Mosè in colloquio con un angelo mandato dal cielo. Il legislatore ebraico si cuopre la faccia non potendo i suoi occhi reggere allo splendore che circonda l'Ente divino.

Ciascuna di quelle tre figure distinguesi per un carattere suo particolare: in quella della Madre di Gesù, distinguesi una modestia verginale; in quella di Mosè, l'espressione della sorpresa e del timore; nella figura dell'angelo una grazia nobile, che annunzia la sua natura celeste. La testa di questo personaggio, calcata sull'originale, trovasi incisa sulla presente tavola sotto il N.° 9.

Le vesti sono trattate con molto gusto.

La cornice, che è dorata, vedesi essa pure ricoperta internamente ed esternamente di moltissime figure dipinte e d'iscrizioni più o meno analoghe al soggetto principale. Nella parte superiore della ricca cornice è rappresentato il Padre Eterno, circondato da una moltitudine di angioli in adorazione, gruppo il di cui colorito favorisce assaissimo l'effetto generale. Esternamente, sulle due parti laterali del trittico, è dipinta la Annunziazione: l'angelo è da una parte, N.° 3, e la Vergine dall'altra, N.° 5. Nell'interno, a sinistra, vedesi lo stesso principe Renato in ginocchio, circondato da molti santi personaggi, N.° 2; a destra dipinse egli sua moglie in ginocchio e vicino a lui san Giovanni Evangelista, santa Catterina e san Nicola, N.° 4.

In tutte queste parti distinguesi un merito ancora molto raro a quell'epoca, l'uso cioè dei colori locali assai ben ragionato al fine di non distruggere assolutamente l'effetto generale del colorito. Si trova altresì qualche principio di chiaroscuro nelle tinte più o meno forti delle stoffe brillanti delle vesti di velluto, ecc. e delle pelliccie; nè vi manca qua e là una certa correzione nel disegno.

La figura in grande di Renato, N.° 6, è disegnata con esattezza: la testa ben caratterizzata, esprime tutta la bontà naturale a quel principe. L'attitudine del re, quelle della regina, della B. Vergine, dell'angelo, hanno una semplicità, ed una verità, che parlano al cuore. L'esecuzione è di una finitezza veramente preziosa.

Questa abilità di Renato spinta direbbesi al sommo grado cui era giunta l'Arte a quell'epoca, lo rese illustre anche presso gli stranieri (*).

Il paesaggio di questi quadri può dirsi pure eseguito di buona maniera. Le foglie degli alberi ed i fiori sono maravigliosamente dipinti, e con molta verità. Questo merito era un effetto della pratica della miniatura, e di un genere di studj, in cui gli artisti si occupavano maggiormente di una imitazione servile della verità, che dei grandi e tranquilli effetti dell'insieme.

Questa pittura sembra all'olio, sebbene sia eseguita sopra uno strato di gesso.

Finalmente, tutto ciò ci insegna che quel buon re di Sicilia ad un valore degno di un migliore successo e ad un cuore veramente benefico, univa un grande amore per la Pittura e molte cognizioni nell'arte medesima, che lo fecero collocare a livello de' più abili suoi contemporanei.

Il partito che seppe trarre, in mezzo ai suoi infortunj, col dipingere le pareti dell'appartamento in cui era tenuto prigioniero, prova quanto debbano sì nobili occupazioni essere care agli uomini di qualunque rango, poichè formano esse la consolazione degli stessi re (**).

L'utilità di queste parziali notizie, per la conoscenza della Storia dell'Arte presso i Francesi, alla metà del secolo XV, sarà sentita ed approvata anche dai lettori stranieri alla mia nazione.

(*) Walpole, *Anecdotes of Painting's in England*: tom. I, pag. 441, della prima edizione, parlando della figlia di questo principe, moglie di Enrico VI, dice, citando il suddetto quadro, che Renato era considerato come il migliore pittore del suo tempo, e che non sarebbe certamente l'ultimo di questo.

(**) Ho veduto non è molto tempo, a Roma, un esempio simile, una principessa cioè, la quale in mezzo alle più gravi tristezze coltivava il medesimo talento impiegandone il prodotto in sollievo di altre persone di lei più miserabili e disgraziate.

T. CLXVII. Tappezzeria della regina Matilde; spezie di pittura a ricamo. XI secolo.

La tavola CLXVII ha per iscopo principale una spezie di pittura, di cui la tavola seguente presenteranne altri esempj.

Il desiderio di imitare i colori variati, con cui la natura vestì tutti i corpi, fu incontestabilmente una delle prime sorgenti delle invenzioni della Pittura.

Il piacere attaccato a siffatta imitazione provasi particolarmente osservando le immagini tessute o ricamate sulle stoffe. Le lane, i fili, le sete miste coll'oro e coll'argento, che le donne di tutte le nazioni e dell'età anche le più remote usarono nelle stoffe de' loro abiti od in quelle che adornarono i loro appartamenti, disposti prima, secondo la diversità delle tinte, in linee rette od a compartimenti, si combinarono ben tosto in maniera che rappresentassero fiori, frutti, figure, fatti storici.

Questo genere di lavoro era già perfezionato al tempo della guerra di Troja e le sue produzioni erano assai celebri in Asia, particolarmente nella Frigia, per cui chiamossi siffatto lavoro *Opus Phrygium acu pictum* (*). Omero ne parla in molti luoghi.

I Greci usavano adornare i loro tempj con tappezzerie dipinte ed istoriate. Il peplo con cui cuoprivasi la statua di Minerva nel Partenone, era ornato di figure. Le belle tappezzerie di Pergamo furono per i Romani il soggetto di un lusso spesse volte eccessivo. Verre collocò le opere di questo genere, *picturam textilem*, fra le curiosità, delle quali era avidissimo.

Siffatta magnificenza non poteva non penetrare nei palazzi degli imperatori greci: se ne trova fatta menzione dagli scrittori quando parlano del palazzo di Giustiniano. Le pitture del medio evo ci rappresentano spesse volte delle tappezzerie, ovvero arazzi appesi all'oggetto di chiudere i portici od altro luogo aperto.

Abbiamo già parlato della grande quantità di ornamenti di questa spezie, sparsi nelle chiese di Roma, nei nove primi secoli dell'Era Cristiana e dei quali Anastasio il Bibliotecario, nella sua Storia dei papi, distingue la destinazione, notando altresì il genere di tessitura o ricamo e descrivendone gli argomenti.

(*) *Non ego prætulerim Babylonica picta superbe*
Texta, Semiramis quæ variantur acu.
Martial. lib. VIII, cap. 28.

Hæc tibi Memphitis tellus dat munera: victa est
Pectine Niliaco jam Babylonis acus.
Id. XIV, 150.

Non deve recar meraviglia che ornamenti così ricercati fossero in uso ancora nei secoli X e XI, che servissero all'abbellimento della dimora di una gran principessa e che fossero altresì opera delle sue proprie mani.

Lo storico Dudone vanta l'abilità dei popoli del Nord in siffatto genere di lavoro, e risalendo ad un' epoca più antica, puossi rammentare, che l'appartamento in cui la regina, moglie di Attila, ricevette, nell'anno 448, gli ambasciadori dei due imperatori romani, era ornato di bellissimi tappeti e che le donne, dalle quali era quella regina circondata, occupavansi tutte di ricami di diverso genere.

Matilde, figlia di Balduino, conte di Fiandra e moglie di Guglielmo il Conquistatore, duca di Normandia, bella, istrutta ed esercitata in tutte le arti convenienti al suo sesso, si compiacque di rappresentare con un gran ricamo la spedizione colla quale suo marito, passando dalla Normandia in Inghilterra, potè mettersi al possesso di quel regno. È siffatto lavoro inciso sulla savola CLXVII.

Le figure sono ricamate con lane di diversi colori, sopra una gran tela di lino.

Ciascuna parte dell'avvenimento venne distinta con iscrizioni, le quali poste immediatamente sopra le figure, ne spiegano l'azione, di maniera che, propriamente parlando, può dirsi una storia scritta e dipinta nello stesso tempo (*).

Il disegno fu certamente dato alla regina dal miglior disegnatore del suo tempo e del paese ch' essa abitava. Lo stile deve per conseguenza farci giudicare dello stato, in cui trovavasi allora l'Arte in quelle contrade, e sicuramente era essa giunta all'ultimo grado della decadenza.

Bisogna nondimeno convenire, che non è, nè nella composizione, l'insieme della quale non è tanto cattivo, nè nella rappresentazione di ciascun fatto particolare, che trovansi i maggiori difetti: ma è nei contorni e nelle

(*) È a questo genere di opere che devesi applicare l'osservazione del sig. abbate Barthelemy, pubblicata nella sua Memoria sugli antichi monumenti di Roma (tom. XXVIII dell'*Accademia delle Iscrizioni e Belle Lettere*), nella quale mostra il desiderio, che alle produzioni della Pittura si aggiungano sempre delle iscrizioni, che ne espongano l'argomento.

« Quest'idea, dice egli, troverà degli oppositori; « ma dessa è appoggiata all'esempio dei Greci ed alla « autorità della ragione. Polignoto metteva le iscrizioni « nei suoi quadri; nè è già cogli enigmi che si passa « alla posterità. »

I nostri lettori avranno già osservato che la opinione dell'abbate Barthelemy abbisogna di grandi restrizioni, per non togliere alla Pittura storica la gloria che deve ottenere, di farsi cioè comprendere, senza alcun soccorso estraneo, colla scelta caratteristica dei personaggi, colla esatta disposizione della scena, e colla potenza dell'espressione.

attitudini, le quali mancanti affatto di proporzione e di verità presentano una ridicola caricatura.

Quelle incise sulla tav. CLXIV diedero già una prova di un tal fatto: la presente tavola confermerallo, ed i dettagli incisi in una proporzione maggiore, sotto i N.[i] 1 a 4, offriranno particolari esempj del disegno.

T. CLXVIII. Altri generi di Pittura, eseguiti su materie diverse. XI e XIII sec.

La tav. CLXVIII presenta essa pure, sotto il N.° 11, una pittura a ricamo, del secolo XI. Vedonsi pure su di essa molti oggetti destinati a richiamarci alla memoria le differenti maniere di dipingere.

Alcuni sono realmente una spezie di Pittura, altri appartengono alla Scultura, sia per le sostanze con cui sono formati, sia per i corpi su cui trovansi stabiliti; ma tutti possono essere considerati come produzioni dell' arte di dipingere, a cagione dell'uso fattovi dei colori; hanno essi per conseguenza diritto di essere mentovati nella Storia di quell'Arte, ed è perciò che gli abbiamo qui particolarmente distinti.

PITTURA IN SMALTO

Bisogna collocare in primo rango la Pittura in smalto, la quale si fa con materie vetrificate, e colorate da alcune sostanze minerali. Non trattasi qui della Pittura in smalto, che perfezionata nelle mani del celebre Petitot, in principio del secolo XVII, fece nei ritratti la meraviglia e l'ammirazione degli amatori, per un sapere e per una eleganza impareggiabili; ma bensì di quella Pittura in smalto la di cui origine sembra risalire al XV secolo (*), e di cui l'Italia ha prodotto molti capolavori, nei vasi conosciuti sotto la denominazione di *Majolica di Faenza, o di Castel Durante.* Molti di quei vasi vanno adorni di sì belle figure, che furono creduti dipinti sui disegni di Raffaello.

Quello da cui ho copiato un gruppo di donne inciso sotto il N.° 4, è infatti del miglior stile della Scuola del prelodato maestro.

La pratica di quest'Arte passò ben tosto in Francia sotto il regno di Francesco I. Le opere di questo genere furono chiamate *Smalti di Limoges*, dal nome della città in cui venivano meglio e più generalmente eseguiti; ed è forse a credersi che gli smalti di Limoges fossero conosciuti fino dal XII secolo.

(*) Sarebbe forse meglio farne risalire l'origine al secolo XIV, a cagione del reliquiario di Orvieto, ornato con un siffatto genere di lavoro, e che porta la data del 1338. Vedesi inciso sulla tavola CXXIII.

Se ne vede uno inciso sulla presente tavola, sotto il N.° 6.

La pittura fu eseguita sulla parte convessa di una lamina di rame. Rappresenta, in smalto, S. Giovanni Battista seduto presso una tavola, tenendo colla sinistra una canna, che termina in figura di croce, ed accarezzando colla destra un agnello, il quale sta appoggiato sui di lui ginocchi.

Il fondo del quadro è nero. Una tunica bianca, che lascia scoperto il petto, e le braccia, un mantello color turchino carico, le di cui pieghe sono lumeggiate d'oro, formano il vestito di san Giovanni Battista. Le carnagioni, di un bianco morbidissimo nei lumi, sono animate da ombre violacee nella loro maggior forza, e color di rosa nei contorni.

La parte concava della lamina, che sembra sia stata fissata sopra qualche scatola, od altro mobile consimile, fu ricoperta di uno smalto trasparente. Vi si legge la seguente iscrizione: P. NOUALLIER, ÉMAILLEUR, A' LIMOGES.

SGRAFFITO

Un'altra maniera di dipingere, che avvicinerebbesi molto al buon fresco, è quella distinta colla denominazione di *sgraffito*, il che si fa nella seguente maniera.

« Pigliasi, come scrive il Vasari, la calcina mescolata con la rena or-
« dinariamente, e con paglia abbruciata, la tingono d'uno scuro che venga
« in un mezzo colore che trae in argentino, e verso lo scuro un poco più
« che tinta di mezzo, e con questo si intonaca la facciata. E fatto ciò e
« pulita col bianco della calce di trevertino, si imbianca tutta ed imbiancata
« vi si spolverano su i cartoni, ovvero vi si disegna quel che si vuole fare.
« Di poi aggravando col ferro, vassi dintornando e tratteggiando la calce,
« la quale essendo sotto del corpo nero, mostra tutti i graffi del ferro come
« segni di disegno. E si suole ne' campi di quelli radere il bianco, e poi
« avere una tinta d'acquarello scuretto molto acquidoso e di quello dare
« per gli scuri, come si desse a una carta, il che di lontano fa un bellis-
« simo vedere. » Così il Vasari nel Proemio alle Vite de' Pittori, cap. 36.

Questa maniera di dipingere sembra essere stata praticata nel medio evo e forse anche più anticamente. L'autore della *Roma subterranea* ne cita un esempio nelle catacombe; ma io non ho mai potuto trovarlo, a

malgrado delle replicate e diligenti ricerche da me fatte in quei sotterranei (*).

I Fiorentini ne hanno fatto un uso frequente. Furono essi che adornarono col suddetto processo le facciate di molte case di Roma, nel quartiere che abitano.

Il N.° 8 presenta una produzione di questo genere, rappresentante una marcia trionfale, che vedesi ancora a Roma, nel Borgo Pio.

PITTURA SUL VETRO

Ho collocato in terzo rango la Pittura sul vetro, la quale partecipa, nelle sue operazioni meccaniche, della natura delle due spezie precedenti di Pittura; giacchè, da una parte, la sostanza stessa del vetro, e le preparazioni che esige per ricevere i colori minerali di cui è saturata, si compongono al fuoco, e dall'altra per collocarvi quei colori, bisogna ricorrere presso a poco ai medesimi processi come per la Pittura a sgraffito, cioè, ad un modello traforato, per mezzo del quale si contornano le figure. Per fissare i colori, si espone subito il vetro ad un fuoco conveniente, operazione che può benissimo aver dato motivo alla invenzione della Pittura in smalto. Ma, in ogni caso, quest' encaustico o Pittura a fuoco non è quella degli antichi.

Le produzioni più considerevoli della Pittura sul vetro trovansi nel Settentrione, in Germania, in Inghilterra, in Fiandra e particolarmente in Francia. Pare che quest'ultimo paese ne abbia conosciuto l'uso prima d'ogni altro (**).

L'origine di quest'Arte, quanto ai vetri semplicemente colorati, ben anteriore all'XI e XII secolo (***), risale forse fino al IX, lo che avrebbe

(*) *Cubiculi V, cœmeterii Priscillæ, Via Salaria, ... insculptas ferro imagines;* Bottari, tomo II, lib. IV, cap. XXXVII, pag. 34, tav. 2. Sono diverse figure, fra le quali vedesi una donna in piedi, colle braccia alzate in attitudine di pregare. Il medesimo autore, tom. III, pag. 147, tav. CLXXX, fa molte osservazioni su questo genere di Pittura, chiamato sgraffito dal Vasari.

I vetri trovati nelle catacombe, che ho fatto incidere sulla tavola XII, presentano un genere particolare e curioso di Pittura in smalto.

(**) La fabbricazione dei vetri comuni eravi conosciuta già da molti secoli: gl' Inglesi la impararono dai Francesi.

Il sig. Bentham nella Storia della chiesa di Ely racconta, coll' appoggio di Beda (pag. 20 e 21) che, nell'anno 675, l' abbate di Wermouth, mandando a cercare in Francia alcuni artisti capaci di fabbricare una chiesa di stile romano, chiamò pure degli operaj per far fabbricare i vetri per la medesima chiesa, essendo quest' arte sconosciuta ancora in Inghilterra, *the mystery of making glass.*

(***) Un' opera del monaco Teofilo, intitolata: *De omni scientia picturæ Artis*, di cui ho già parlato precedentemente, e che appartiene ad uno di quei due secoli, contiene fre la altre istruzioni relative ai vetri d' ogni spezie, un capitolo intitolato: *De ornatu picturæ in vitro.* È il cap. XXII del libro secondo.

dovuto, se non m'inganno, produrre molto prima l'arte di dipingere figure, e doveva altresì farla scuoprire agli antichi, i quali conoscevano i vetri.

I vetri delle fenestre della chiesa di san Dionigi furono coperti di pitture nei secoli XI, XII, XIII e XIV.

Servivano i vetri colorati, nelle chiese maggiori, principalmente per il *rosone*, ossia grande fenestra situata nel fondo della chiesa, ovvero sopra la porta maggiore. Vi erano rappresentati dei fiori con rabeschi, ecc.

Fu l'usanza in Italia di adornare l'abside delle chiese con musaici, opere la di cui magnificenza non cede per nulla al fragile splendore dei vetri dipinti, che ritardò senza dubbio l'uso di questi ultimi. Sembra diffatti che si adoperassero ben tardi. Il Vasari ne parla con elogio solamente nella vita di Guglielmo *da Marcilia*, insegnandoci che Giulio II, conoscendo la stima in che erano tenuti in Francia, incaricò Bramante di chiamare a Roma maestro Claudio, uno degli artisti più conosciuti in quel genere, e che Claudio condusse seco lui frate Guglielmo. Questi due religiosi eseguirono insieme molte pitture sul vetro nella chiesa di san Pietro, dove in oggi non sussistono più.

Quest'arte, che continuò a progredire in Francia, toccò quasi la perfezione nelle mani di Giovanni Cousin, sul finire del secolo XVI.

Le pitture sul vetro di questo maestro sono ancora assai stimate. Tali produzioni di una industria nazionale veramente maravigliosa meritano d'essere conosciute, ed io volli rendere un piccolo omaggio al loro autore, facendo conoscere i vetri dipinti della gran fenestra che sussiste ancora a Roma, nella chiesa di san Luigi dei Francesi. Trovansi, divisi in due parti, sotto il N.° 10 della tav. CLXVIII: una parte rappresenta il martirio di san Sebastiano, e l'altra un fatto storico ignoto, con stemmi gentilizj sconosciuti.

TARSIA

SPEZIE D'INTARSIATURA IN PIETRA
OVVERO MUSAICO DI GRANDE DIMENSIONE.

Una terza spezie di lavoro potrebbe collocarsi egualmente colla Scultura, a cagione delle materie adoperate, e delle operazioni che esige, e col musaico della maggior proporzione, a motivo dei colori che vi si distinguono: è la intarsiatura in pietra.

Ma, propriamente parlando, questo lavoro appartiene sempre alla Pittura, avendo per iscopo di rappresentare delle figure e delle storie servendosi della mescolanza di marmi colorati, tagliati di forme diverse e di diverse proporzioni, che si uniscono in maniera da produrre un effetto pittoresco. Questa intarsiatura, *Opus sectile*, fu ordinariamente usata pei pavimenti delle chiese e dei grandi palazzi, e per incrostarne talvolta anche le loro pareti.

La tavola XIII, sulla quale pubblicai alcuni musaici antichi, ne presentò un esempio nelle figure di una tigre e di un leopardo che sbranano e divorano altri animali. Ma la più mirabile delle opere di questo genere, e la più interessante per la sua estensione e per i soggetti che rappresenta, è il pavimento della cattedrale di Siena, eseguito dalla metà del XIV secolo al principio del XVI. Vi sono espressi diversi soggetti dell'Antico Testamento. Quello dei cinque re prigionieri e condannati a morte per ordine di Giosuè, inciso sulla presente tavola, N.° 7, ne forma parte.

Questo magnifico e dotto uso dei marmi di colore produce sì begli effetti pittoreschi, che il Vasari non temè di dire, che un siffatto lavoro è di tale importanza, che se si spegnessero tutte l'altre spezie della Pittura, resterebbe con questo un lume il quale terrebbe accesa la memoria de'pittori moderni (*Introduz. alla vita de' pittori*, cap. 30).

INTARSIATURA IN LEGNO

La medesima definizione e le medesime osservazioni all'incirca, si possono applicare alle opere di tarsia ovvero musaico di legname, che i moderni chiamano lavoro di commesso, benchè ai vecchj fosse tarsia od intarsiatura. È noto che questo lavoro consiste nel commettere insieme dei piccoli pezzetti di legno colorati diversamente, distribuirli ed unirli in maniera, da produrre una spezie di musaico, rappresentante delle figure e talvolta anche dei soggetti storici; lavoro che si può classificare fra le vere pitture.

Tale è il quadro da me pubblicato sotto il N.° 2, il di cui argomento è la Crocifissione. Il campo è vasto, la composizione è ben ordinata. Le figure principali sono perfettamente collocate, i gruppi di coloro che le accompagnano egualmente ben disposti, e l'interesse che inspira ciascuna figura non nuoce punto a quello dell'insieme. Ma ciò, che avvi di mirabile in quest'opera è, che è composta di pezzetti di legno, i di cui colori naturali

od artifiziali producono una degradazione non minore di quella di una tavolozza, dando un conto esatto del chiaroscuro, fanno distinguere la differenza dei piani; esprimono insomma tutti gli effetti della prospettiva lineare ed aerea.

TAUSIA

O LAVORO ALLA DAMASCHINA

Il genere di ornamenti usati per diversi mobili, principalmente in Oriente, e conosciuto col nome di *Tausia*, cioè *lavoro alla Damaschina*, perchè fu supposto avere la sua origine dalla città di Damasco, benchè fosse conosciuto il lavoro medesimo anche dagli antichi, si fa coll'inserire nei tagli fatti sopra lastre d'acciajo o di bronzo, dei fili d'oro o d'argento, i quali coi loro contorni esprimono rabeschi, fiori diversi, frutti, animali e talvolta anche figure umane.

Da questa operazione e dai variati colori di quei metalli ne risulta un insieme, che partecipa della Scultura e della Pittura.

AGEMINA OD AZZEMINA

Conoscevasi in Italia, sotto questa denominazione, in principio del secolo XIV, un lavoro quasi simile a quello di damaschinare, e servivasene talvolta nella composizione dei globi geografici.

Consisteva nel riempire di fili d'oro e d'argento le linee od i tratteggi incavati nel rame. Talora siffatte laminette o fili di metallo non erano profondamente incastrate nelle cavità del rame o dell'acciajo, ma soltanto sovrapposte ed attaccatevi con qualche mordente. Quei fili essendo di una materia diversa dal fondo, e di diversi colori, producevano un effetto che aveva qualche cosa di pittoresco.

Fu con quel meccanismo eseguita una cassettina, di undici pollici di altezza e sette di larghezza, celebre fra gli antiquarj, e lavorata internamente ed esternamente di rabeschi e di carte geografiche.

La figura pubblicata sotto il N.° 5 fu copiata dalla suddetta cassettina. È quella di Borea o di un Vento: il corpo è d'argento, la faccia d'oro:

l'aria che sorte dalla bocca è espressa con fili dorati: i capegli irti sulla fronte sono fili d'argento.

Trovasi la descrizione di questo mobile prezioso, in due dissertazioni scritte da due distintissimi dotti (*).

BRONZO SMALTATO

Devo parlare altresì di un genere di lavoro che apparterrebbe alla Scultura, a cagione del bronzo, che ne forma la materia principale, se per aumentare lo splendore di quel metallo non vi si aggiugnessero dei colori in smalto. Quei colori si applicano sui contorni, nelle differenti parti sfondate e nelle pieghe delle vesti, le quali sono talvolta di lamine di diversi metalli.

Si lasciano dei solchi nel metallo o per mezzo della fusione, ovvero col bulino, ed è in quella spezie di canali che si mettono gli smalti (**).

La figura di Cristo incisa sotto il N.° 3, è un lavoro di questo genere. Le pieghe delle vesti sono di smalto azzurro; la testa, i piedi e le mani, sono di smalto color di carne. Il volume che tiene nelle mani è di smalto bianco.

Il monumento sotto il N.° 9 non è una sola figura; ma può dirsi un vero quadro rappresentante l'adorazione dei Magi, ed ha, per questo genere di composizione, un diritto ancora maggiore di essere collocato fra le produzioni della Pittura. Il fondo è una lamina di rame dorato. I contorni delle parti nude di ciascuna figura sono eseguiti con linee in incavo riempite di smalti di diversi colori; così dicasi delle parti larghe delle vesti: detti colori sono l'azzurro, il rosso, il verde ed il giallo.

PUNTATURA

Se vi è d'uopo di qualche indulgenza per assimilare le opere suddette a quelle dei pittori, le produzioni della *Puntatura* (dipinto a puntatura,

(*) La prima è intitolata: *Notizia di una cassettina geografica, opera di commesso d' oro e d' argento all' agemina*, ecc. dell' ab. Mauro Boni; Venezia, 1800. Trovasi nelle *Memorie per servire alla storia letteraria*, ecc. per l' anno 1779, semestre II.

La seconda ha per titolo: *Illustrazioni di un' urnetta*, ecc. dell'ab. Daniele Francesconi; Venezia, 1800, in 8.° fig.

(**) Anche questa è una ragione per maravigliarsi che l' arte di tirare delle prove dalle incisioni in rame non abbia una data più antica, giacchè non trattavasi che di tirare delle impronte da una tavola che trovavasi incisa, prima di riempirne i vuoti col niello.

punteggiamento detto *Piqure* dai Francesi) ne esigono assai più, a cagione della loro poca importanza. Questo genere di lavoro è di origine moderna. Non voleva parlarne, ma siccome diventò sul finire del secolo XVII, e fino verso la metà del XVIII, l'alimento di un lusso assai rimarchevole, e perchè venne adoperato in un modo veramente ingegnoso in abbellimento di mobili di ogni spezie, credetti di non potermi dispensare dal consacrargli qualche parola.

Sopra una sottile lamina di tartaruga si fanno, con una spezie di ago preparato all'uopo, moltissimi forellini nei quali si collocano dei piccoli chiodi d'argento o d'oro a colori, e colla varietà dei colori delle teste dei chiodi si fanno dei fiori, degli insetti, degli uccelli, ecc. Così fu eseguito il coperchio della scatola pubblicato qui sotto il N.° 1 (*).

T. CLXIX. Prime stampe tirate dalla incisione sul legno e sul rame. XV secolo.

L'ordine cronologico esige che noi sospendiamo un momento la Storia della Pittura, per occuparci di una invenzione cui somministrò quella i modelli, ed alla quale reciprocamente questa rese servigi incalcolabili: voglio qui parlare della impressione delle stampe (**).

L'Arte di incidere in rilievo ed in incavo era conosciuta fino dai più remoti secoli (***); ma quella di tirare delle stampe dalle incisioni è di una data recente. Con tutto ciò noi non sappiamo nulla di certo sull'epoca in cui incominciò questa invenzione, sul suo autore e sui processi adoperati per giungervi. Gli scrittori variano su tutti questi punti e le nazioni hanno più o meno le loro particolari pretensioni. Questa bella invenzione non può essere la conseguenza di una inspirazione subitanea, e nemmeno quella dell'azzardo, ente chimerico, al quale noi attribuiamo forse troppo soventemente gli inevitabili risultamenti di cause determinanti, sebbene non avvertite.

(*) Non ho creduto di dovere estendermi di più su questo argomento: l'imperfezione del lavoro ed anche la difficoltà di avere più ampie ed esatte notizie sul modo di eseguirlo mi obbligano a non parlarne più a lungo.

(**) Per meglio intendere quello che dirò nella illustrazione della tavola CLXIX e delle due seguenti, sulla storia e progresso dei diversi generi d'incisione, non sarà inutile di consultare ciò che dissi nella spiegazione di questa medesima tavola CLXIX.

(***) Si citano delle incisioni eseguite in pietra, contenenti delle nozioni relative alle scienze, e delle tradizioni, ad un'epoca che si perde nell'oscurità dei tempi.

I monumenti egiziani della più alta antichità sono coperti di segni geroglifici, incisi in incavo. Molte patere o specchi attribuiti agli Etruschi, hanno lettere od iscrizioni. Si incontrano altresì, sopra alcuni lavori di terra cotta, delle iscrizioni eseguite in rilievo od in incavo, per mezzo di ferri puntuti ovvero piccoli punzoni. Diverse lastre antiche di metallo presentano delle incisioni in incavo, eseguite a bulino. Al tempo di Trajano, davasi ai decreti del Principe, quando erano incisi sul bronzo, il nome di *libri æris*. Sotto Vitellio un incendio ne distrusse tremila.

Non mancava ad alcuni dei suddetti monumenti, perchè dassero origine alle *stampe*, che di tirarne delle impronte, o prove.

È cosa più ragionevole il pensare che la stampa, prodotta da una incisione in rilievo, se la tavola è in legno, o di un' incisione in incavo, se essa è di metallo, che la stampa, dico, sia nata naturalmente da una serie di operazioni le quali, abbenchè fatte a distanze infinite di tempo, guidarono nondimeno gli artisti da una all'altra di tali operazioni.

L'Arte e la natura vanno talvolta a passo lento, ma non mai irregolarmente ed a salti. Ne abbiamo una prova nei progressi uniformi della Pittura, che fummo obbligati di seguire fin qui per compilare questa Storia. Così noi vedremo che le stesse idee le quali hanno fatto usare gli ornamenti dipinti per i manuscritti, condussero naturalmente anche all'Arte di tirare delle impronte delle lettere, chiamata *tipografia*, ed a quella di ottenere dalla incisione delle impronte chiamate *stampe*: operazioni presso a poco simili nel loro meccanismo e nei loro risultamenti (*).

Può dirsi che senza quella impressione le iscrizioni in caratteri alfabetici, come anche le figure incise, avrebbero mancato di vita, e che i mezzi di divulgarne la conoscenza, sarebbero stati limitatissimi, non potendosene aumentare le copie se non in piccolo numero e con molta spesa e con grande imbarazzo. È la facilità di tirare delle stampe, che diede, per così dire, un' anima alla incisione, e questa dal canto suo, con una riproduzione facilmente ripetuta, guida seco lei all'immortalità i capolavori delle altre Arti.

Tentiamo di scuoprire la strada battuta dagli artisti in questa invenzione. Quando, nel secolo XV, la scoperta di molti manuscritti ed il desiderio di istruirsi che essa favoriva, aumentò il numero dei copisti, e quando il lusso dei grandi si unì a quest'ultimo e nobile motivo per moltiplicare le miniature, egli è verosimile, che volendo aumentare i loro guadagni, gli scribi o calligrafi cercassero di abbreviare il loro lavoro. Per conseguenza, invece di eseguire a mano i titoli e le lettere iniziali, avranno essi fatto uso di una laminetta di ottone o di latta traforata, spezie di modello, coll'ajuto del quale, passandovi sopra il pennello intinto di varj colori, avranno questi deposto sulla carta l'impronta di cui quel modello traforato marcava i

(*) Abbiamo già osservato essere cosa strana come gli antichi, i quali avevano punzoni e materie per fare monete ed iscrizioni, non siano poi giunti fino alla tipografia. Ma ciò che può eccitare maggiore meraviglia, è il fatto raccontato da san Girolamo, nell' Epistola XV del libro II, quando dice, che per insegnare ai ragazzi a distinguere le lettere dell' alfabeto, mostravansi loro delle lettere isolate e scolpite, in avorio od in legno. Non vi mancava adunque altro fuorchè di unire quelle lettere le une colle altre, di formarne delle pagine, e tirarne delle impronte sopra pergamena o carta inumidita.

contorni (*). Avranno altresì fatto uso di punzoni di legno oppure di metallo, e di stampi con lettere intagliate in rilievo, e la sola apposizione di quel tipo ne avrà impressa l'immagine sul libro, ripetendola poscia su di esso e sopra altri esemplari quante volte loro abbisognava. Questo mezzo avrà particolarmente servito per le lettere che dovevansi dipingere a colori variati e dorare. Il contorno stampato guidando la mano del coloritore, l'esecuzione sarà stata più pronta e l'opera più esatta ed uniforme. Ora quei punzoni, stampi o tipi di cui servivansi gli scribi erano per lo più separati gli uni dagli altri. Perchè dunque i primi saggi della tipografia non saranno stati conseguenza dell'uso o della imitazione di tali strumenti? Sappiamo che i primi stampatori, timidi nei primi saggi della loro ammirabile invenzione, e non prevedendo quale sarebbe un giorno il valore di un tanto benefizio, cercarono di persuadere che le loro impressioni erano ancora libri manuscritti e che per ciò, ben lontani dal mettere il loro nome a quelle opere, davano ai loro caratteri delle forme affatto simili a quelle della scrittura. Di più: per meglio imitare con pitture gli ornamenti dei manuscritti, lasciavano nelle loro impressioni degli spazj bianchi, che venivano in seguito riempiti con figure miniate. I contorni delle lettere iniziali, ora dorate, ora miniate, erano fatti colla penna, col pennello, ovvero impressi cogli stampi. Questi abbellimenti vennero in seguito eseguiti per mezzo dell'intaglio in legno, con tavole a riscontro, le quali applicandosi successivamente sulle differenti parti dello stesso ornamento, vi imprimevano differenti tinte, mostrando il lume, il mezzo e le ombre. Così furono fatte anche le lettere con fregi o figure d'intaglio in legno. Molti libri stampati nel XV secolo lasciano ancora vedere siffatti spazj bianchi, che non furono mai riempiti.

Il bisogno di quella frode e l'errore che ne era la conseguenza, cessarono ben presto: i libri stampati furono bentosto preferiti ai manuscritti, ed i loro autori confessarono allora che l'intaglio in legno somministrava gli improntì dei caratteri non solo, ma altresì degli ornamenti e delle figure.

L'incisione sul metallo ed a bulino tenne dietro immediatamente all'intaglio in legno, e servì essa pure all'ornamento dei libri stampati. E non di rado sopra contorni incisi a bulino distinguevansi dei quadri composti di piccole figure, come puossi vedere in molti manuscritti.

(*) Le persone che seguono questa opinione hanno osservato, che l'uso degli stampi e modelli stabilito da tempo immemorabile, alla China e nelle Indie, per i contorni dei disegni sulle stoffe e sulle carte, può essere stato conosciuto in conseguenza dei viaggi, quando cioè diventarono essi frequentissimi dall'Europa nell'Oriente.

Così l'arte di dipingere, l'arte di tirare delle stampe, quella di intagliare caratteri alfabetici e di tirarne delle impronte, tutte le dette operazioni vicine l'una all'altra, presso a poco simili nei loro processi e di cui non furono da principio conosciuti i rapporti reciproci (*), vennero riunite per la formazione di un medesimo tutto; e fedeli a quella prima associazione, elleno non cessarono fino al dì d'oggi di prestarsi vicendevoli soccorsi, sempre più perfezionandosi.

Nè sarebbe forse contrario alla verità il credere, che la sorgente delle due invenzioni di cui si tratta, l'impressione cioè delle tavole a figure e la tipografia propriamente detta, si possa trovare nei processi dei fabbricatori delle carte da giuoco. Il meccanismo di quella antica fabbricazione, per mezzo del quale imprimevansi con grossolani intagli in legno i contorni di alcune figure che coloravansi dopo stampate, ha potuto guidare verso l'arte di intagliare su tavole di legno delle immagini storiche e di tirarne delle impronte. Sarannosi aggiunte intorno alle figure delle iscrizioni o delle spiegazioni in lettere, intagliate prima sulla medesima tavola, e per conseguenza in caratteri fissi, ai quali poscia avranno succeduto i caratteri mobili e di metallo.

Checchessia però, disposi come ho fatto finora, sulla tavola CLXIX, alcuni monumenti, che mi sembrarono atti a dimostrare anche col fatto l'origine di quelle due invenzioni.

La grande lettera, N.° 2, e le piccole lettere ornate, N.° 4 e 5, copiate dai monuscritti, sono ben atte a provare le suddette mie osservazioni, che cioè le lettere majuscole e le iniziali del testo dei manuscritti, furono spesse volte fatte con un semplice contorno, per mezzo di un modello o stampo che ne lasciò una leggier impronta sulla carta, per poscia collocarvi nell'interno i colori o l'oro con cui dovevano essere abbellite.

La grande lettera B, N.° 3, fu intagliata pel medesimo scopo: è dessa copiata da un'opera celebre fra le prime produzioni della tipografia. I soli di lei contorni furono stampati, quindi riempiti di colori. Gli ornamenti, N.° 7, furono eseguiti col medesimo processo. Se ne troveranno moltissimi esempj tanto nei libri stampati, quanto nei manuscritti.

(*) Quando Seneca disse, *Venient tempus quo posteri nostri tam aperta nescisse non mirentur,* sembra che parlasse di siffatte scoperte.

Papillon e Heinecken, nelle loro interessanti opere sulla Storia della incisione, senza essere perfettamente d'accordo fra di loro sulle operazioni comuni ai calligrafi ed agli stampatori, sembra nondimeno che vi riconoscano ambedue la sorgente dei primi processi dell'impressione dei caratteri alfabetici e particolarmente quella dell'impressione delle stampe (*).

Dal canto mio, non esiterò di dire, che chiunque abbia avuto al pari di me l'occasione di esaminare un numero infinito di manuscritti ornati di pitture, e di prime edizioni dei libri stampati, egualmente ricchi di ornamenti dipinti, non potrà non vedere in questi ultimi un' applicazione dei processi usati dai calligrafi.

(*) Giovanni Battista Michele Papillon pubblicò un *Traité historique et pratique de la gravure en bois*, in due volumi in 8.°, con figure; Parigi, 1766. Iniziato a quest'arte in mezzo della sua famiglia, che la professava da più d'un secolo, la fece egli progredire più di qualunque altro artista contemporaneo.

La sua opera è divisa in due parti. La prima è composta quasi tutta di ricerche storiche sull'origine dell'intaglio in legno, sulle impronte che i popoli orientali ottenevano colle loro tavole intagliate, prima che quest'arte fosse introdotta in Europa, sui primi libri stampati, sui migliori intagliatori in legno e sulle loro opere e finalmente sui diversi generi d'intaglio in legno, sulle difficoltà e sui vantaggi di siffatto lavoro. Le più minute notizie somministrate dall'autore su tutti quegli oggetti presentano, è vero, frequenti equivoci o sbagli sui nomi e sulle epoche e palesano non di rado una credulità singolare: ma esse contengono altresì moltissime nozioni curiose su monumenti che l'autore dice asseveratamente di aver veduto, ed anche di avere posseduto: e vi sono molte di quelle produzioni dell'Arte, che meriterebbero d'essere esaminate attentamente da quelle persone, le quali vogliono acquistare una conoscenza esatta della Storia dell'Arte d'intagliare in legno.

La seconda parte, consacrata alle istruzioni sulla pratica dell'Arte, meritò di essere più favorevolmente accolta. I precetti dati dal sig. Papillon sono appoggiati alla esperienza che molti membri della sua famiglia avevano, come lui, acquistata coi loro lavori d'intaglio in legno; e siffatte lezioni sono propriamente adatte per indicare agli artisti futuri i mezzi più sicuri per giugnere alla perfezione, qualora l'uso dell'intaglio in legno abbia ad acquistare un maggior favore che non ha attualmente.

Il barone di Heinecken, inserì una Dissertazione sull'origine dell'incisione e sui primi libri ornati di immagini intagliate od incise, nella sua opera intitolata: *Idea generale di una raccolta di stampe;* Lipsia, 1771, in 8.° fig.

Florente o Fiorenzo le Comte aveva già dato un titolo quasi simile (Idea di una bella biblioteca di stampe) ad un articolo inserito nel primo volume del suo *Cabinet des singularités d'Architecture, de Peinture, et de Gravure;* Parigi, 1699, vol. 3 in 8.°

Ricco delle cognizioni che aveva egli acquistato nella celebre collezione di Dresda, di cui aveva la direzione, nella sua propria e nei diversi viaggi da lui fatti, Heinecken ci ha trasmesso molte preziose nozioni sull'origine dei due principali generi di intaglio od incisione, sull'invenzione delle stampe cioè e su quella della tipografia. L'esattezza delle sue ricerche merita che i curiosi di simili oggetti si compiacciano di ricorrere alla detta opera, la quale somministrò importanti materiali agli autori di molte opere stimabili, pubblicate posteriormente sullo stesso argomento.

Heinecken seppe far uso di molte notizie che trovansi nel Trattato storico di Papillon, sebbene abbia egli giudicato forse con troppa severità quell'opera. Rende una maggior giustizia a Mariette e più di una volta confessa di aver ricavato molto profitto dalla sua raccolta e dai suoi lumi.

L'Europa infatti sa, che Mariette era l'uomo il più solidamente istruito nella storia moderna delle Arti, e particolarmente nella storia della incisione e della tipografia. Ne aveva acquistato la conoscenza in mezzo alla sua famiglia. Suo padre, e suo avo avevano esercitato, con lumi poco comuni, la professione dell'incisore e quella di librajo, ed ambedue, nel corso di una vita assai lunga, avevano successivamente arricchito una raccolta di stampe, che egli ereditò e che seppe altresì aumentare con instancabili cure e con non comuni mezzi. La numerosa collezione del Mariette era disposta nel più bell'ordine, e l'illustre suo possessore aveva raccolto molti ed interessanti materiali per una storia degli incisori, che sgraziatamente per l'Arte non ha egli mai scritta.

Vado debitore alla bontà di un artista sì eccellente, ed alla solidità de' suoi discorsi delle mie prime nozioni sulla Storia dell'Arte moderna.

Osserviamo ora in una maniera più particolare quest' andamento progressivo, seguendo la storia dell' intaglio in legno.

Circoscritta da principio all' uso da noi sopra indicato, a quello cioè di formare delle lettere ornate per i primi saggi della tipografia, diventò bentosto un oggetto principale di quelle spezie di libri o raccolte di figure chiamate *Leggende*, per poscia partecipare delle più elevate bellezze dell'Arte del disegno e riceverne tutto il suo splendore.

La figura di un vescovo, che io pubblico sotto il N.° 6, fu copiata da una di siffatte leggende in lingua tedesca. Credesi stampata prima dell' anno 1470. È uno dei più antichi monumenti fra quelli riportati dall'Heinecken, nella sua opera intitolata: Raccolta completa di stampe, in appoggio della sua opinione di far derivare l'intaglio in legno e l'arte di tirarne delle impronte, dal primo uso che ne hanno fatto i fabbricatori delle carte da giuoco. Questa maniera di operare è talmente conforme a quella che ho creduto di potere attribuire ai calligrafi dei secoli più vicini a noi, quanto all' ornamento dei manuscritti, che ambedue, sebbene applicate ad oggetti differentissimi, hanno dovuto guidare al medesimo fine. Aggiungasi, che, fermo il dotto osservatore sopraccitato nella opinione che attribuisce l' invenzione delle stampe intagliate in legno a quella delle carte da giuoco, e convinto che le immagini di santi, unite alle leggende, furono intagliate dai medesimi artefici che intagliavano le grossolane figure delle carte (*), fa

(*) La parte giustamente attribuita qui alle carte da giuoco nell' invenzione dell' intaglio in legno e dell'Arte di tirarne delle impronte, farà perdonare una breve digressione su questo argomento.

L' origine delle carte da giuoco ha dato motivo ad una quantità di questioni e di ricerche al pari di quella di molti altri oggetti assai più importanti, i di cui principj però non sono meno difficili da stabilire.

L' abbate Rive, dopo di averne parlato nelle Notizie storiche e critiche sopra due manuscritti della Biblioteca del duca De la Vallière, stampate da Didot, nel 1779, in 4.°, ne trattò più estesamente in una Dissertazione intitolata: *Etrennes aux joueurs pes cartes; Eclaircissemens historiques et critiques sur l'invention des cartes à jouer;* Parigi, 1780, in 12.° di pag. 48. L'autore combatte in quest' opuscolo l'opinione di quei dotti i quali collocano l' invenzione delle carte da giuoco in Francia, sotto il regno di Carlo VI, od anche sotto quello di Carlo V; siccome contrasta l' opinione di quelli che l'attribuiscono all'Allemagna, e non la credono anteriore alla fine del secolo XIV. Furono gli Spagnuoli, dice l' abbate Rive, che ne hanno usato pei primi; e la prova di questa sua asserzione trovasi negli statuti di un ordine di cavalleria stabilito nel 1332, nel quale sono elleno proibite: locchè gli fa supporre che l' invenzione non debba essere posteriore al 1330.

L' abb. Rive nella medesima Dissertazione nota diversi errori che egli crede commessi da varj scrittori sulla spiegazione della parola *naïpe*, colla quale gli Spagnuoli vollero significare le carte da giuoco. Il Dizionario della lingua Castigliana, composto dalla Accademia Reale, ci insegna che questo vocabolo è stato formato dalle lettere iniziali N, P, che sono le iniziali dei nomi di Nicola Pepin, loro inventore. L'abbate Rive aggiugne, che il Dizionario *della Crusca* diede alle carte da giuoco il nome di *Naïbi*, appoggiato alla cronaca di Giovanni Morelli, dell' anno 1393, e senza conoscere il significato di quella parola: forse era meglio dire che gli autori di quel Dizionario non si curarono di spiegarne il senso. Il succitato scrittore finalmente non fa menzione alcuna del Tiraboschi, il quale, nel tomo VI, parte II, cap. 8, della sua *Storia della letteratura italiana*, cita un

risalire l'origine dell'intaglio in legno, quindi anche delle carte da giuoco, oltre l'anno 1374, e rivendica in favore dell'Allemagna la priorità delle due invenzioni.

Egli è certo, che nella figura di quel vescovo la disposizione dei tagli, la loro grossolanità, e particolarmente la rozzezza dei lineamenti del viso, non palesano nè un meccanismo migliore; nè un maggior sapere, di quello degli intagliatori in legno che fabbricarono le carte da giuoco.

Tav. CLXX. Prima età della stamperia; stampe di caratteri alfabetici unite a quelle delle figure. XV secolo.

Per una compita spiegazione di ciò che fu detto e di ciò, che ci rimane ancora a dire sulla tavola CLXIX, è necessario di gettare uno sguardo sulla tavola CLXX.

Quando l'arte della tipografia, nei suoi primi saggi, passò dalle leggende o dalle iscrizioni, le quali non erano che la parte accessoria delle figure, quando, dico, passò alla impressione di un intiero libro, per cui anche le figure diventarono un accessorio, incominciossi altresì a stampare il testo del libro e le figure, da una sola parte di ciascun foglio di carta, come usano i Chinesi, ed i due fogli furono incollati l'uno sopra l'altro. La carta così doppia acquistava maggior forza e la figura trovavasi sempre in faccia del testo cui essa riferivasi.

Heinecken indica come modello di questo processo il famoso libro intitolato *Ars moriendi*, ed io l'ho prescelto pel medesimo scopo. Se ne vede una figura, orribile quanto al disegno, ma imitata con una perfetta esattezza, sulla tavola CLXX. A fianco trovasi la pagina del testo cui corrisponde la figura medesima.

È facile il concepire, che da questa maniera di operare per imprimere il testo di un libro tutt'intiero, solo e senza figure, a quella di stampare pure le incisioni a parte senza alcun testo, non eravi che un passo. Questa ultima invenzione non si fece aspettare lungamente: in allora le due arti si

manuscritto, giusta il quale le carte da giuoco sembra che fossero conosciute in Italia verso la fine del XIII secolo.

Bussi, nella sua Storia di Viterbo, stampata a Roma nel 1742, in fol. fig., e che probabilmente l'abbate Rive non ebbe sott'occhio, riferisce alla pag. 213 il seguente passo di un annalista: *L'anno 1379, fu creato in Viterbo el giuoco de le carte, che venne de Seracinia, et chiamasi tra loro naïb.* La citazione di questo storico mi sembra dare un'idea nuova dell'origine e del nome delle carte da giuoco, facendo derivare l'una e l'altro da qualche uso introdotto molto tempo prima in Spagna dagli Arabi.

Intorno a questo argomento si troveranno molte altre congetture nell'opera di Bullet, intitolata: *Récherches historiques sur les cartes à jouer;* Lione, 1757, ed in quella del P. Zani, sull'origine dell'incisione, intitolata: *Materiali per servire alla storia della origine e dei progressi dell'incisione in rame ed in legno;* Parma, 1802, 8.° fig. E dopo tutto quello che fu scritto intorno a questo punto di questione difficilmente si potrà stabilire una opinione, la quale possa dirsi veramente certa e basata quindi sulla verità dei fatti.

separarono, ed in allora, propriamente parlando, incominciò quella che porta oggigiorno il nome particolare d' incisione.

Non sono più sole figure od iscrizioni contornate in incavo od in rilievo sulla pietra, o sul metallo, come era stato fatto in ogni tempo, che vedonsi nelle produzioni di questo genere d'impressione; non sono più nemmeno immagini unite a leggende od iscrizioni simili a quelle più sopra citate; è un' arte nuova, per mezzo della quale l'incisore dopo di avere rappresentato sia in incavo, sia in rilievo, soggetti di sua propria invenzione oppure d'invenzione dei pittori, ne tira delle stampe con una perfezione, dalla quale ne furono ben lontane le età precedenti.

Quest' incisione si eseguisce in rilievo sul legno, e più di sovente in incavo e sul rame, tanto a bulino quanto per mezzo dell' acqua forte.

Ed è in siffatto modo che nell'opera intitolata: Idea di una raccolta completa di stampe, l'autore descrive i primi progressi di quest'Arte, che dalle mani grossolane degli intagliatori di leggende, o dagli imperfetti saggi della tipografia, passò alle immagini più finite, alle composizioni pittoresche, senza testo, ed interessanti per la loro propria bellezza.

Per rendere quest'argomento più istruttivo, ritorno alla spiegazione degli oggetti pubblicati sulla tavola CLXIX, i quali ci mostrano i primi tentativi dell'Arte di tirare delle impronte, chiamate *stampe*, dagli intagli ovvero dalle incisioni in incavo od in rilievo.

Il primo monumento di questo genere, citato dall'Heinecken, ed il più antico conosciuto, è una stampa tirata da un intaglio in legno, senza alcun testo, e colorita come le carte da giuoco. Non ha che una semplice iscrizione coll'anno 1423. Questa data è ben autentica. L'immagine è quella di san Cristoforo, di cui ne ho dato una copia fedele sotto il N.° 8 della suddetta tavola: il disegno fu calcato sulla stampa originale.

I progressi che l'Arte di intagliare in legno fece subito dopo nelle mani di alcuni dei predecessori di Wolgemuth, ed in seguito nelle opere di questo abile maestro, e particolarmente nelle produzioni di Alberto Durer, sono troppo conosciuti, perchè io debba qui pubblicarne qualche esempio. Fu coll'imitare i suddetti distinti artisti, che stabilissi o perfezionossi dovunque questo ramo dell' incisione.

Se lo scrittore tedesco, che ho preso per guida, tenta di assicurare su di ciò la priorità di data alla sua patria, e se egli crede di vedere la origine

dell'Arte nelle operazioni dei fabbricatori delle carte da giuoco, in allora non possiamo dissimulare che l'Italia ne faceva già da lungo tempo il medesimo uso colla fabbricazione delle carte da giuoco.

Quanto alla incisione in rame, i più antichi disegnatori, che verso la metà del XV secolo, ne abbiano tirato delle stampe, e la di cui età sia conosciuta in Germania, secondo Heinecken, sono Martino Schoen ed Israele Mecheln padre e figlio.

Dopo questi artisti, il medesimo Wolgemuth, che aveva incominciato ad intagliare in legno, si distinse nella incisione in rame, ed ebbe l'onore di formare Alberto Durer, il quale superò il maestro, ma non fu mai superato da altri.

Fondati su questi fatti, che secondo lui assicurano alla sua patria l'invenzione delle stampe tirate dagli intagli in legno, l'Heinecken crede di potere attribuire egualmente all'Allemagna l'invenzione dell'arte dell'incisione in rame: egli la colloca verso l'anno 1450, supponendo che Martino Schoen, che esercitò quest'arte, e che morì a Colmar nel 1486, avesse avuto dei maestri, che la praticavano prima di lui.

Ma gli autori italiani, come il Vasari e molti altri, che fecero minutissime ricerche intorno a quest'argomento, sembrano stabilire con maggior certezza che questa bella invenzione è dovuta al loro paese, e la fanno risalire fino verso l'anno 1460 ed anche prima.

Sembra che ne abbiano essi giustamente considerata la scoperta come una naturale conseguenza di un genere di operazione famigliare agli orefici di Firenze nel secolo XV. Consisteva un siffatto lavoro nell'incidere in incavo, sopra lastre di rame o d'argento, dei rabeschi od altri ornamenti, ed anche delle composizioni storiche, i di cui argomenti erano per lo più ricavati dalla Storia Sacra. Ed affinchè quella incisione poco profonda rendesse sensibili all'occhio gli oggetti rappresentativi, vi si faceva entrare, coll'ajuto del fuoco, una mistione composta il più delle volte d'argento e di piombo fusi insieme. Una tale mistione era color di piombo o nerastra, dal che prendeva essa il nome di *niello* dal latino *nigellum.* Con lavori di siffatto genere decoravansi ben di sovente quelle piccole tavole d'argento, adoperate nella celebrazione degli uffizj delle chiese, conosciute col nome di *Paci.*

Il lavoro che chiamasi *damaschinare,* e che consiste nell'incastrare filuzzi d'oro o d'argento nell'acciajo, nel rame o nel bronzo intagliato, dà

un'idea del lavoro di niello, se invece del filo d'oro o d'argento vi si sostituisce la mistione colorata formante il niello.

Prima di niellare i loro lavori solevano gli orefici tirare delle impronte dalla piastra incisa, con una materia molle e finissima, come terra, zolfo, cera, ecc. Questa medesima operazione è praticata ancora dagli incisori di conj e da quelli di pietre fine, i quali la usano per vedere di tempo in tempo in rilievo l'effetto del lavoro da essi fatto in incavo.

Il Vasari, spiegando tutto ciò nel capitolo XXXIII della sua introduzione alle Vite dei Pittori, racconta che un orefice, non contento di quella maniera di ottenere delle prove, concepì l'idea di tirare un'impronta di una di quelle lastre o tavole sopra carta inumidita. Fece scorrere a quest'uopo nei tagli, ossiano solchi dell'argento, o del rame una materia nera stemperata; compresse poscia la carta così umida sulla tavola, col mezzo di un cilindro, *rullo tondo*, e quella carta, depositaria dei tratti di cui aveva ricevuto l'impressione, diventò ciò che chiamasi una *stampa*.

Non si può desiderar nulla di più semplice e di più verisimile sulla origine della impressione delle incisioni. Questa maniera di tirare delle prove è usata ancora oggidì dagli incisori, quando durante il loro lavoro, vogliono giudicare del grado di verità cui sono essi pervenuti.

Da che la Scuola di Masaccio ebbe formato degli allievi, che avevano portato tutti i rami dell'Arte ad un grado di perfezione fin allora sconosciuto, l'oreficeria favorita dal lusso e dall'eleganza dei costumi, frutti delle ricchezze, che il commercio aveva sparso nella Toscana e principalmente a Firenze (*), l'oreficeria, collegata colla sorte del disegno e della Scultura, produceva delle opere magnifiche e piene di buon gusto.

Fra i maestri che la praticavano, Maso o Tomaso Finiguerra distinguevasi per la bellezza degli ornamenti da lui eseguiti sui lavori d'argento e notabilmente per i disegni dei nielli, che uscivano dalle sue mani. Uno dei suoi lavori di questo ultimo genere si conserva nel tesoro del Battisterio di Firenze; è una *Pace* d'argento. La galleria di Firenze ne possiede qualche altra.

È a questo medesimo Finiguerra, che il Vasari attribuisce l'ingegnoso pensiero di tirare una prova in carta dalla lastra incisa preparata coll'incisione

(*) La incisione e la cesellatura, usate dagli orefici ad ornamento dei lavori in argento e dei mobili di diverso genere, andarono debitrici in tutti i tempi di una parte dei loro progressi alla ricchezza ed al lusso.

per ricevere il niello, e per conseguenza gli dà in tal maniera l'onore d'aver prodotto pel primo una stampa tirata da un'incisione in metallo.

Più recenti nozioni sparsero novella luce sull'epoca precisa di questa invenzione e sull'età del loro autore (*); ma egli è per lo meno certo che bisogna collocare questo importante fatto verso la metà del XV secolo.

Chiunque però ne sia il vero inventore, ha egli diritto, come quello della tipografia, alla riconoscenza di tutti gli altri rami della industria umana (**); imperciocchè l'arte d'imprimere basterebbe per operare il rinascimento

(*) Era già qualche anno, che io aveva composto questa parte del mio lavoro, quando in un'opera, che contiene molte ed interessantissime nozioni sull'incisione e sull'invenzione dell'arte di tirare delle stampe, trovai nuove osservazioni e nuove notizie, atte a spargere un maggior lume sulla Storia di questo ramo dell'Arte.

La detta opera è dell'abbate Zani, cappellano onorario del duca di Parma: essa ha per titolo: *Materiali per servire alla Storia dell'origine e dei progressi dell'incisione in rame ed in legno: esposizione dell'interessante scoperta d'una stampa originale del celebre Maso Finiguerra, fatta nel Gabinetto nazionale di Parigi, da D. Pietro Zani, fiorentino;* Parma, 1802, in 8.° fig.

Questo scrittore stabilì come un fatto già tenuto per certo, coll'appoggio del Vasari, del Baldinucci e del Gori nel suo *Thesaurus veterum Diptycorum*, che una delle due *Paci*, conservate nel tesoro del Battistero di Firenze, fu incisa da Maso Finiguerra, e che questo artista, prima di introdurvi il niello, avendone prima tirato una prova in zolfo, colpito da alcuni tratti nerastri che eransi attaccati a quella materia, immaginò di tirarne delle prove sulla carta.

Mancava ancora a tutte queste nozioni, che si scuoprisse una di tali prove tirate dal Finiguerra, ed è ciò che il sig. Zani trovò nel Gabinetto delle stampe di Parigi. La stampa che egli scuoprì, ossia che egli riconobbe, e di cui dà egli un'esatta copia alla pag. 200 della sua opera, rappresenta l'assunzione ovvero l'incoronazione di Maria Vergine; argomento che il Gori disse già essere quello della *Pace* incisa da Maso, ed il di cui impronto in zolfo è posseduto dal sig. Serrati, consigliere di Stato. Un altro impronto egualmente in zolfo trovasi nella Raccolta Durazzo.

Risultano dalla scoperta del sig. Zani due fatti egualmente autentici; uno, che il vero autore dell'invenzione dell'arte di tirare delle stampe fu un artista fiorentino, di maniera che appartiene incontestabilmente all'Italia; l'altro che la invenzione medesima non è anteriore all'anno 1452.

Quanto all'origine dell'intaglio in legno che Heinecken fa nascere in Germania, trovansi pure nell'opera dello Zani, a pag. 78, nota 84, diverse osservazioni proprie a contrabbilanciare una tale opinione. Il prefato scrittore cerca di provare che l'onore dell'invenzione appartiene piuttosto all'Italia. Si fonda egli sull'uso delle carte da giuoco, che crede conosciute e sparse in Italia molto prima che in Germania; sopra un regolamento della repubblica di Venezia, relativo all'incisione od intaglio delle carte da giuoco, in data dell'anno 1441, e sopra diversi intagli in legno, i quali sembrano appartenere alla fine del XIII secolo, giusta l'opinione di Papillon, a pag. 83 del suo Trattato. Ma, a dir vero, il racconto di Papillon sembra favoloso: offre però delle particolarità, di cui sarebbe interessantissimo poterne dimostrare la realtà: lo che mi fu impossibile di fare.

Il sig. Zani termina la sua opera con un annunzio di grande interesse per gli amatori delle stampe: fa egli sperare la vicina pubblicazione dell'immenso lavoro di cui pubblicò il Prodromo, nel 1790, col titolo di *Enciclopedia metodica delle Belle Arti spettanti al disegno.* Le particolari notizie, che egli promette sui diversi oggetti da lui abbracciati nel suo piano, e l'eccellente metodo della loro distribuzione, devono inspirare una viva curiosità a tutte le persone, le quali si occupano di Belle Arti.

NB. Dell'*Enciclopedia metodica* dello Zani furono finora pubblicati 29 volumi, in 8.°; Parma, Tipografia Ducale, 1819-28. La prima parte della suddetta opera, in diecinove volumi, contiene un dizionario degli artisti con annotazioni: gli altri volumi appartengono alla parte seconda, e contengono varie notizie sulle figure della Bibbia, intagliate in legno od incise in rame, sulle produzioni xilografiche d'ogni genere, sulla *Biblia Pauperum*, ecc. *Il trad. C. Z.*

(**) *Tingere dispositis chartas quicumque metallis*
Cœpit, et insignes edidit œre notas,
Mercurio genitore satus, genitrice Minerva,
Prœditus œthereœ semine mentis erat.

PROSP. MARCHAND, Hist. de l'Imprim. Part. II, pag. 79.

di tutte le altre arti, se fosse possibile che queste scomparissero un' altra volta dal consorzio degli uomini.

È altresì egualmente certo che verso il medesimo tempo Baccio Baldini, altro orefice di Firenze, disegnatore di merito minore di Tomaso, ma egualmente abile nella incisione, avendo conosciuto il suo processo, si diresse al pittore Sandro Botticelli, per averne delle composizioni, che egli incise sul rame, col bulino, e di cui tirò pure delle stampe (*). Da questo momento, la incisione in incavo, sull' argento, sullo stagno, o sul rame, ed eseguita senza avere intenzione di riempirla col niello, diventò un' arte particolare, destinata a riprodurre delle invenzioni pittoresche, le quali non ebbero più bisogno di essere accompagnate da un testo, e le di cui copie potevano essere aumentate a piacere.

Il Pollajuolo, orefice come il Finiguerra ed il Baldini, tutto dedicossi a quest' arte importante, vi fece novelli perfezionamenti; ma venne superato in ciò dal Mantegna e da Marc'Antonio Raimondi.

È dunque all' invenzione dell' arte di imprimere delle stampe che l'incisione in incavo, come quella in rilievo, circoscritta in assai stretti confini presso gli antichi, va debitrice della perfezione che ricevette dai moderni. Varietà nei generi, estensione inaspettata nell'uso e nei risultamenti, tutto è nuovo e quasi prodigioso, in ciò che appartiene a questa invenzione. Finalmente ne consegue da tutto ciò, che la Storia dell' invenzione dell' arte di imprimere delle stampe, è realmente presso di noi la Storia della invenzione della incisione.

Per conseguenza volli consacrare una parte della tavola CLXIX ad alcuni monumenti primitivi dell' incisione sul metallo, ed un' altra alle più antiche produzioni dell' intaglio in legno.

La deposizione di Croce, sotto il N.° 10, è incisa sopra una *Pace* d' argento, della mia raccolta. Questa *Pace* è della medesima forma e grandezza di quella di Firenze, citata più sopra. Se non fu essa pure incisa da Maso Finiguerra, potrebbe essere lavoro di Antonio del Pollajuolo. Ciò che me

(*) Qualunque sia il paese che inventò la incisione a bulino, o piuttosto che, unendo quest' arte con quella di imprimere delle stampe, vi abbia pel primo fatto notabili perfezionamenti, sembra che tali progressi siano dovuti all' analogia del lavoro d' oreficeria colle operazioni dell' incisore, giacchè i maestri distinti per le più antiche opere di questo genere, come Finiguerra, Botticelli e Pollajuolo, in Italia, Martino Schoen, Mecheln ed Alberto Durer, in Germania, erano tutti orefici. Giovanni Fust o Faust, che incise i punzoni delle prime lettere di metallo, esercitava la medesima professione.

ne rende maggiormente persuaso è, che i tratti, ovvero i tagli, sono di una finezza estrema e di un disegno molto corretto. Conserva ancora nei tagli la mistura del niello nerastro; nè io osai di levarla, rispettando un sì prezioso monumento e temendo altresì di guastarlo. L'avere riempito i tagli col niello e la disposizione delle lettere I. N. R. I, voltate da sinistra a destra, provano che quest' incisione non fu fatta coll' intenzione di tirarne delle stampe. Ma nell' istesso modo, che prima di mettere il niello alla *Pace* di Firenze, ne fu tirata una prova dell' incisione, così la medesima operazione può essere stata fatta su questa, per ottenerne così un prodotto affatto simile. Pubblico qui un disegno esattissimo della *Pace* da me posseduta.

È ben verosimile il credere, che istrutti del processo degli orefici di Firenze che avevano tirato delle prove dalle loro incisioni sul metallo prima di niellarle; molti altri artisti non tardarono ad eseguire incisioni sul metallo, coll' intenzione di tirarne delle stampe: ma la loro indifferenza e gli effetti del tempo non permisero che i loro primi saggi giungessero fino a noi. Le stampe, che furono citate come appartenenti a questa prima epoca, non hanno l'autenticità che esige la Storia, ed è per questa ragione che non me ne sono prevaluto.

Per una conseguenza dell' antico uso di collocare delle figure nei manuscritti, le stampe in legno od in rame servirono fino dalla loro origine all' ornamento dei libri stampati: presero queste il posto occupato prima dalle miniature.

Sembra finora, che il più antico libro al quale venne applicato questo genere di decorazione, sia l'opera intitolata: *Il Monte Santo di Dio*, stampata nel 1477.

L'incisione pubblicata sotto il N.° 9 è una copia di una di quelle che adornano quel libro e puossi per conseguenza considerare come un' imitazione di una delle prime stampe tirate da una tavola di metallo. Si ignora il nome dell' autore delle incisioni di quest' opera: sembrano però esse della medesima mano od almeno della medesima Scuola di quelle che adornano l'edizione del Poema di Dante, pubblicata a Firenze nel 1481, omaggio che l' incisione ancora in culla volle tributare a quel genio creatore.

Appena questi saggi incominciavano ad illustrare l'Italia, che Alberto Durer, in Germania, e Luca di Leida, nei Paesi-Bassi, perfezionavano già sensibilmente l'arte d'incidere in rame, col bulino: e quasi nello stesso tempo

Marc'Antonio Raimondi, occupato egli pure di quest'arte, fece risplendere di novella luce la patria di Leonardo da Vinci e di Raffaello.

Nato a Bologna, incominciò Marc'Antonio i suoi studj sotto Franco Francia, padre della Scuola di detta città; in seguito portossi a Roma per terminarli. Quivi attaccossi al più eccellente dei pittori, a Raffaello, ed il frutto de' suoi studj fatti sotto un sì abile maestro, fu un disegno correttissimo, ed in ciò, che concerne particolarmente l'incisione a bulino, una squisita purezza di contorni ed una rara bellezza di tagli.

Questo genere d'incisione cui applicossi Marc'Antonio è, per la sua fermezza, per la sua vivacità e per la severa giustezza del disegno, il più conveniente per trattare soggetti importanti della Storia, e per mettere in movimento delle idee morali.

L'incisione all'acqua forte conosciuta poco tempo dopo, ed inventata, per quanto credesi, da Francesco Mazzuoli, detto il Parmigianino, è assai più facile e semplice.

Percorrendo con una mano leggiera e rapida una lastra di rame verniciata, l'artista vi delinea il soggetto con una punta d'acciajo, la quale toglie nel tempo stesso la vernice per dove passa: poi vi si versa sopra dell'acqua forte che morde ed intacca il rame nei luoghi lasciati scoperti dalla punta. Questo metodo dà brio all'espressione, grazia agli ornamenti, e verità al paesaggio. Combinando il suo lavoro con quello del bulino, l'incisione all'acqua forte creò nuovi mezzi per imitare gli effetti della Pittura, e per dar conto di tutto ciò, che un quadro di storia può contenere di più sodo e di più espressivo. Tavolta facile e pronta, un semplice tratto le basta. Ma perchè quest'arte giunga ad un tal grado di perfezione, bisogna, come hanno fatto i Carracci, Guido, e Domenichino, che un buon pittore praticandola egli medesimo, comunichi all'incisione lo spirito ed il valore della sua matita.

Quanto al colorito, si tentò con maggiore o minor buon esito di darne le tinte con altre spezie d'incisioni. Intendo qui di parlare delle stampe in legno eseguite con due, poi con tre pezzi, onde si preparano le tre tinte, le ombre, i mezzi lumi ed i chiari: ossia facendo servire un pezzo di profilo e di tratto, il secondo di acquarello e d'ombra, il terzo di lumi. Questa maniera è la prima e la più antica ed è detta a *chiaro-scuro*. L'Italia ne attribuisce l'invenzione ad Ugo da Carpi, e ne stabilisce la data in principio

del secolo XVI. Ma sembra che quel maestro abbia soltanto perfezionato un processo conosciuto e praticato prima dai Tedeschi per abbellimento delle grandi lettere iniziali, nei primi saggi della tipografia.

La spezie d'incisione chiamata *alla maniera nera* o *mezzo-tinto*, va posta nella medesima categoria.

Co' suoi lavori larghi e morbidi, fa essa giudicare degli effetti del colorito, più che della forza e franchezza del disegno (*).

In questi ultimi tempi furono esperimentate altre combinazioni per raggiugnere il medesimo scopo: tale è l'incisione all'*acquerello*, od all'*acqua*

(*) Relativamente a questa spezie di incisione havvi un'opera inglese, la quale è rarissima in commercio: il suo titolo è il seguente: *Sculpture or the history, and Art of Chalcografy and Engraving in copper, etc.: to which is annexed a new manner of Engraving, or mezzotinto, comunicated by his highness Prince Robert to the author of his Treatise;* Londra, 1662, in 8.° fig. L'autore di questo trattato è il sig. G. Evelyn. Io ne posseggo un esemplare il quale, dalla biblioteca del sig. Mariette è passato nella mia. Sul primo foglio bianco è scritta di propria mano di quel dotto conoscitore la seguente nota, in lingua francese. Eccone la traduzione in lingua italiana.

« Questa storia dell'incisione di Giovanni Evelyn, è « introvabile anche in Inghilterra, dove fu stampato il « libro: bisogna però star bene attento, che l'esemplare « sia completo: ciò pure è difficilissimo, perchè la ta- « vola incisa dal principe Roberto vi manca quasi sem- « pre. È più volte accaduto, che alcuni curiosi l'hanno « levata via per arricchirne le loro raccolte di stampe: « nondimeno è la principale singolarità del libro nel « quale parlasi per la prima volta e con mistero della « incisione alla *maniera nera* o *mezzo tinto*, e come di « un secreto che non era ancora pubblico. Se ne dà « l'onore al principe Roberto, conte palatino del « Reno, aggiugnendo che portò egli medesimo in In- « ghilterra quella nuova maniera d'incidere. Però il « vero inventore fu un ufiziale tedesco, chiamato L. de « Siegen, il quale serviva nell'armata del Langravio di « Assia, e che fece un presente del suo segreto al prin- « cipe Roberto, il quale, ajutato da Waillant, non fece « che perfezionarlo, e fu sotto i suoi auspicj che questa « maniera d'incidere propagossi in Inghilterra e vi fece « tali progressi, che non fuvvi altro paese, in cui sia « stata più coltivata e meglio eseguita.

« Trovasi alla pag. 131 di quest'opera una enume- « razione delle incisioni fatte dal principe Roberto.

« Sono tanti capolavori e tutti rarissimi: io ne pos- « seggo la maggior parte. L'opera più considerabile « fu incisa a Francfort, nel 1658: è una decollazione « di san Giovanni Battista, eseguita sul disegno di Mi- « chel Angelo da Caravaggio. »

Il sig. Walpole, nella terza edizione de' suoi *Anecdotes of Painting in England;* Londra, 1782, in 8.°, e contenente un catalogo storico degli incisori, colloca fra di essi, alla pag. 95 del tom. V, Giovanni Evelyn, perchè incise egli medesimo cinque piccoli rami, colla data di Parigi, 1649, destinati ad ornamento della relazione di un viaggio che l'autore aveva fatto da Roma a Napoli; e più ancora perchè ha sempre amato e protetto quest'arte.

Per essersi presa la libertà di criticarlo una o due volte, il sig. Walpole fa l'elogio delle sue virtù, delle sue cognizioni, e delle sue opere in generale: di più avverte il lettore che fu fatta una seconda edizione dell'opera che diede occasione a questa nota. Per le notizie sulla vita di Evelyn cita particolarmente il *New Biographical Dictionary*. La prima edizione dell'Enciclopedia francese dà una interessante notizia intorno a questo illustre inglese, alla parola *Surrey*.

NB. Il suddetto esemplare della prima edizione dell'opera di G. Evelyn, postillato dal Mariette, e posseduto dal sig. D'Agincourt, passò nella biblioteca del Conte L. Cicognara, quindi nella pontificia a Roma.

Un'altra opera sulla origine dell'intaglio in legno ed in rame, fu pubblicata a Londra in principio del corrente secolo dal sig. Guglielmo Ottley: eccone il titolo: *An inquiry into the origin and early history of Engraving upon copper and in wood, with an account of Engravers and their Works from the invention of Chalcography by Maso Finiguerra to the time of Marc'Antonio Raimondi;* Londra, 1816, vol. 2 in 4.° Opera veramente stimabile per le estese cognizioni del dottissimo autore, e per le preziose tavole collocate fra il testo in cui sono i *fac-simile* delle antiche stampe in legno ed in rame dei più celebri intagliatori, ed i nielli più insigni mirabilmente imitati.

Il Trad. C. Z.

tinta, ecc. Così dicasi della *incisione punteggiata*, volgarmente chiamata *a granito*: maniera che può essere adoperata con vantaggio, della quale però è troppo facile di abusare.

Tutte queste particolari maniere, proprie a soddisfare le persone più sensibili al merito della varietà, che all'eccellenza del vero bello, possono far temere degli slanci o traviamenti dannosi per il buon gusto.

Dovrassi però eccettuare la incisione *alla maniera dell'amatita* o *del lapis*, inventata per imitare i disegni. Quand'essa ad una verità che illude aggiugne fedeli e puri contorni, in allora riesce di grandissimo vantaggio per le Scuole (*).

(*) Questa invenzione e quella alla maniera nera, o mezzo-tinto, appartenendo ad un'epoca posteriore ai limiti che mi sono prescritto, basterà l'averne qui fatta una semplice menzione, molto più che se ne trova la storia in buonissime opere scritte da Tedeschi, Inglesi e Francesi. Così dicasi di ciò che concerne il perfezionamento dell'intaglio in legno e dell'incisione a bulino.

Tutto ciò, che appartiene alla teoria ed alla pratica dell'incisione, considerata in tutti i suoi rami, è esposto con eguale chiarezza, che sagacità e giustezza nella parte dell'Enciclopedia metodica relativa alle Belle Arti, e l'autore di quegli articoli palesa in essi un vero attaccamento ai grandi e veri principj dell'arte d'incidere.

Dopo tutto ciò permetterommi solamente qualche riflessione sulle difficoltà che ciascun genere d'incisione presenta, e sugli abusi ai quali può essere ognun d'essi esposto. La mia intenzione è di mantenere delle regole preziose e di opporre una barriera ai vizj che degraderebbero l'Arte.

L'uso che io faccio delle stampe per comporre la Storia delle tre arti del disegno, è il più luminoso omaggio che io possa rendere all'arte dell'incisione ed a quella dell'impressione che ne riproduce i tratti.

Forse il lavoro col quale io cerco di far conoscere lo stato dell'Arte nelle infelici epoche della sua decadenza non sarebbe stato necessario, se l'impressione delle stampe fosse stata allora conosciuta. I buoni principj non si sarebbero perduti. Quest'Arte conservatrice, *Ars artium omnium conservatrix*, avrebbe rappresentato, e moltiplicato, a vantaggio dell'Architettura, i disegni uniti da Vitruvio ai suoi precetti: per istruzione degli scultori, quei capolavori della Scultura antica, quei modelli, quei canoni, che rimasero per sì lungo tempo sepolti sotto le ruine di Atene e di Roma; per l'istruzione dei pittori, le sublimi composizioni della bell'età della Pittura greca, della quale non possiamo noi che formarcene un'idea inesatta. Rappresentate dalla incisione quelle produzioni del genio avrebbero contrapposto la loro sublime bellezza alle vili creazioni dell'ignoranza e dell'errore. Le scienze medesime avrebbero ricavato dall'incisione moltissimi soccorsi: i loro metodi, le loro dimostrazioni indicate con figure, come le vediamo in oggi ne' nostri libri, sarebbero state salvate dall'obblio, nè avrebbero forse dovuto i moderni consumare tanto tempo per ritrovarle, quanto ne impiegarono gli antichi per inventarle.

È all'incisione, che la geografia, propriamente parlando, va debitrice della sua esistenza. Uno dei suoi primi benefizj fu quello di delineare sulle carte i confini delle contrade ed i nomi dei luoghi indicati nelle loro opere dai geografi dell'antichità.

Così è quanto alle arti meccaniche di cui l'incisione ci mostra in oggi e gli strumenti ed i processi, coi loro dettagli, e con tanta precisione da poter servire di direzione per la pratica, e da conservare intatta la teoria.

E la storia non ha essa pure nelle stampe un solido appoggio; poichè mettono queste in azione, e fanno per così dire presenti in tutte le età, avvenimenti fugaci, e pongono sotto i nostri occhj ciò, che il più esatto racconto non saprebbe imprimere che nella memoria?

Quanti piaceri procura una raccolta di stampe agli amatori dell'Arte! In quella, dovunque ed in ogni tempo, trovano essi le produzioni di tutti i popoli. Il passato istruisce l'avvenire. L'incisione moltiplica e divulga, per l'istruzione ed il piacere di tutti quelli che vogliono imparare, i capolavori che trovansi chiusi in un solo luogo, e lo stesso possessore è il più delle volte lusingato nel suo amor proprio da una tale pubblicazione. Per effetto di quest'Arte ingegnosa, un quadro diventa, giusta un detto di Plinio, la proprietà di tutto il mondo: *Res communis terrarum Orbi*.

La Pittura ne ricava un grandissimo vantaggio, per la cognizione che essa acquista delle situazioni diverse dei paesi, dei costumi, delle cerimonie, degli usi di tutte le nazioni. I pittori vanno debitori all'incisione di

Mentre, sul finire del XV secolo ed in principio del XVI, abili artisti mettendo a profitto l'arte recentemente inventata di tirare delle stampe,

Tav. CLXXI. La Pittura e l'Incisione riunita per l'ornamento dei libri stampati. XV. secolo.

una comunicazione d'idee che feconda il loro genio: ma essa fa ancora di più per la loro gloria: mezzo potente d'emulazione, essa guarentisce loro l'immortalità.

Ars qua constat immortalitas hominum.

Raffaello ben se ne avvide, e noi andiamo forse debitori a questo sentimento di una parte dei suoi più nobili lavori: imperciocchè persuaso che non havvi in un quadro che la sola composizione ed il disegno, di cui l'incisione possa rendere un conto fedele, applicossi egli particolarmente a quelle due parti essenziali, ed è ai massimi successi ottenutivi, che deve egli la sua preeminenza. Fu altresì questa giusta opinione che lo diresse nella scelta dell'incisore destinato a riprodurre le bellezze delle sue opere. Un tale maestro fu Marc'Antonio Raimondi, il migliore disegnatore che avesse prodotto allora la Scuola di Bologna. Raffaello perfezionò maggiormente i talenti di quell'incisore col servirsi di lui, e portò la sua sollecitudine al punto di formare la persona che doveva tirare le sue stampe, affinchè non mancasse nulla alla perfezione della nuova arte che doveva assicurare il suo trionfo nei secoli avvenire.

O voi dunque, pittori ed incisori, occupati d'accordo nel produrre e perpetuare la medesima opera, non dimenticatevi mai, che è alla perfezione del disegno che anderete debitori della vostra fama. I vostri interessi sono comuni. Andrea del Sarto non trovando un disegnatore, che fosse capace di far rivivere, come egli desiderava, i suoi lineamenti graziosi ed espressivi, non volle mai permettere che i suoi quadri fossero incisi.

Ma questa bella invenzione, in mezzo ai vantaggi che presenta, può altresì essere origine di qualche abuso. Le stampe hanno diffuso e perpetuato molte informi produzioni, pericolose quindi pel buon gusto, oppure indecenti e perniciose ai costumi: l'arte della stamperia meritò lo stesso rimprovero, perchè mostrossi anch'essa l'inimica talvolta delle scienze, delle lettere e della morale.

La facilità di tirare delle stampe ne fece spesse volte usare inconsideratamente.

I progressi che l'incisione ha fatto fare alle Belle Arti sembra che siansi estesi più generalmente in superficie, che in profondità. I segreti del genio sviluppati e comunicati, ingannando gli spiriti volgari sulla loro vera vocazione, hanno moltiplicato il numero degli artisti mediocri e soprattutto quello dei semi-dotti conoscitori.

Si confusero le regole ed i limiti proprj a ciascun genere d'incisione, ed alle difettuosità prodotte dalla ignoranza dell'artista sui principj fondamentali dell'Arte in generale, si sono unite quelle nate da siffatta confusione, la quale comunicossi alle materie proprie dell'Arte, ai suoi processi, ed ai suoi strumenti. Sedotti dalla riuscita di alcuno di quei genj straordinarj, dinanzi ai quali ogni difficoltà è appianata, anche i più comuni talenti credettero di poter arrogarsi le medesime libertà: hanno essi tentato di rappresentare con ogni spezie d'incisione tutte le produzioni della natura e dell'Arte, credendo di averne sempre ad ottenere degli effetti egualmente veri, ma non vi riuscirono.

INCISIONE IN LEGNO

Colui il quale vede l'ardire e la nettezza dei tagli, la vivacità dei toni, la forza del chiaroscuro che Alberto Durer fa ammirare nelle sue incisioni in legno, e la dotta maniera colla quale sa applicarla anche ai soggetti storici, ingannato dal prodigioso merito di quelle opere, si persuade non solamente che una tale perfezione è possibile a tutti gli incisori; ma potrassi anhe raggiugnere qualunque possa essere la moltiplicità degli oggetti, la varietà dei piani, la ricchezza dei dettagli. Avvi però un confine che anche la mano la meglio esercitata non saprebbe oltrepassare: avvi una delicatezza, una gradazione, un finito, di cui non sono suscettibili i tagli del legno. Bisogna in questo genere di lavoro lasciare in rilievo i tratti che devono comparire neri sulla stampa, ed incavare i bianchi, ora, queste operazioni non permettono nè di ritoccare, nè di correggere un errore, nè di crescere i toni già stabiliti.

Quando non giugne ad una perfezione estremamente rara, questo genere d'incisione non presenta che tratti grossolani o secchi, senza nerbo, duri e senz'effetto; nessuna espressione nelle figure, nessuna verità nei piani. La mediocrità unita ad una vana pretensione di ottenere grandi effetti, non è in alcun modo soffribile.

Serve questo genere assai bene per gli ornamenti della tipografia. Queste due arti legate l'una coll'altra, dalla loro origine, hanno un'affinità che le rende proprie a prestarsi vicendevoli servigi. Ambedue producono delle impronte con dei tratti in rilievo, ed ambedue presentano la facilità di tirare un grandissimo numero di prove. È questo uno dei maggiori vantaggi dell'incisione od intaglio in legno, e fors'anche il più reale: il numero di stampe che una tavola in legno può somministrare senz'alterarsi è infinito, e, quasi direi, incredibile.

INCISIONE A BULINO

L'incisione a bulino, che per un'operazione affatto contraria, incava nel metallo i tratti che devono essere

facevano prendere all'incisione una novella carriera e se ne servivano, come abbiamo già detto, ora per riprodurre figure o composizioni storiche, frutto

visibili sulla stampa, e lascia in rilievo quelli che devono produrre i chiari, tollera la mediocrità meno ancora dell'intaglio in legno. Per mezzo di contorni esatti, con tagli variati e regolari, più o meno profondi e larghi, riunisce quest'arte, come dicemmo più sopra, i mezzi più efficaci per riprodurre la composizione di un gran quadro e colpirne lo spirito e l'espressione delle figure. Ed è in questi punti principali che fino dalla sua prima origine toccò ella quasi la perfezione sotto la mano di Marc'Antonio Raimondi, e dei suoi allievi Agostino Veneziano, Marco da Ravenna, ed il Bonasone. Puossi è vero rimproverare a questa prima età alquanto di monotonia e qualche durezza nei tagli: questi difetti però, che nel meccanismo delle arti sembrano essere, come succede di certe imperfezioni nella morale, gli estremi di differenti qualità stimabili, furono bentosto corretti dai talenti dei maestri della età seguente. Cornelio Cort, Sadeler, Agostino Caracci, e subito dopo, nel secolo XVII, Pietro Sante Bartoli, Audran, Aquila, Dorigny, e finalmente gli incisori eminentemente coloristi che Rubens diresse, Worstermann, Paolo Du Pont, Bolswert, battendo la medesima strada dei pittori, cercando essi pure le contrapposizioni dei chiari e delle ombre, aggiunsero alla fierezza del bulino che distingueva i loro predecessori, ed al bell'ordine dei tratteggi da essi usati nelle loro incisioni, aggiunsero, dico, le qualità fondamentali del colorito, e seppero col mezzo di una ben distribuita mescolanza dei loro lavori, riprodurre in certo qual modo gli effetti pittoreschi dei migliori e più gran quadri di storia.

L'arte d'incidere il ritratto progredì egualmente verso la sua perfezione mercè la morbidezza del bulino di Nanteuil, di Masson, d'Edelinck e di Drevet. Quest'ultimo in particolare mostrò un talento straordinario per ben esprimere le forme, e per rappresentare il carattere proprio e potrebbesi quasi dire il colore degli accessorj. Dopo i prefati abili maestri, io posso citare ancora un giovane incisore, conosciuto per una stampa, che avvenimenti ben tristi la renderanno un giorno assai celebre e ricercatissima (*). Giunse egli già ad un tal grado di abilità, da sapere colla varietà de' suoi lavori, convenienti ognora alla natura degli oggetti, che rappresenta, esprimere il fuoco della vita e fare in pari tempo risplendere la magnificenza del ritratto il più riccamente composto, e malgrado la perfetta imitazione di tutte le parti considerate separatamente, stabilire nell'insieme il più armonioso accordo. Ma come sono mai rari gli artisti, di cui l'occhio severo, e la mano ubbidiente e flessibile possono arrivare ad una tale perfezione e soddisfare il vero conoscitore; e quanto grande invece è il numero di coloro i quali, limitati al semplice meccanismo dell'arte, trascurando e la scienza del disegno e gli effetti del colorito, si accontentano di intagliare il rame con una seducente nettezza, lavoro che può avere qualche merito, ma che in fondo non è che la maschera della mediocrità.

(*) Parla qui il sig. D'Agincourt del bravo Bervic, cui l'Arte va debitrice della bella incisione rappresentante l'infelice re di Francia Luigi XVI. *Il Trad. C. Z.*

INCISIONE ALL'ACQUA FORTE

Per quanto siano variati i tagli del bulino, è d'uopo confessare che l'incisione non è mai giunta ad esprimere la vivacità pittoresca di un quadro, a dar ragione cioè degli effetti dei colori locali, della ricchezza delle mezze tinte, della finezza dei riflessi, della magia del chiaroscuro, se non quando gli incisori hanno riconosciuto che abbisognava per riuscirvi, associare ai lavori morbidi e trasparenti del bulino, la punta ardita e franca dell'acqua forte. È questa meraviglia che ci mostrarono Stefano della Bella, Cornelio Wischer, Gerardo Audran.

Quest'arte d'incominciare un'incisione all'acqua forte e di terminarla a bulino, esige un'intelligenza perfetta dei due processi: senza questa riunione di talenti l'opera non è più che un ammasso dei difetti dell'una e dell'altra maniera.

La sola acqua forte presenta ancora più del bulino maggiori pericoli per la mediocrità. Siccome questo genere d'incisione consiste nel delineare sulla vernice, di cui è ricoperta una lastra di rame, così sembra che basti calcare un disegno, poscia con una punta delinearne i contorni sulla lastra verniciata. Ma questa facilità apparente fa sviare spesse volte un falso sapere. Se la punta non è corretta, se manca di sentimento e di calore, non restano più all'opera fuorchè i difetti. Furono G. Benedetti, Rembrandt, Wischer e Le Clerc, che colla dotta ed animata mano portarono quest'arte al più alto grado di perfezione cui sembra possa giugnere. Quei maestri seppero sagacemente unire insieme il bulino, l'acqua forte e la punta secca. Ora leggeri e vaporosi, ora sentiti e maschj, od abbandonandosi ad una spezie di negligenza, diretta però sempre dal sapere e dal buon gusto, quasi direbbesi che disegnano all'amatita, che fanno degli schizzi, che dipingono dei quadri. Ognuno persuaderassi che per ottenere un tale effetto, bisognava che quegli incisori fossero pittori ed abituati a cercare nella Pittura i grandi effetti del colorito. Sembra che la pratica della Pittura dovrebbe formar parte degli studj di un buon incisore, pel quale è egualmente indispensabile, come quella del disegno.

del loro proprio genio, ora per render pubbliche le produzioni della Pittura, il desiderio di dare un interesse maggiore al testo dei libri stampati, ed il

INCISIONE A CHIAROSCURO

Avvi luogo a credere che se il Parmigianino, quel pittore sì grande nell'arte del chiaroscuro che distingue la Scuola di Lombardia e quella del Correggio, non inventò egli medesimo l'incisione a chiaroscuro, ajutò egli senza dubbio co' suoi lumi Ugo da Carpi, cui dassi l'onore di questa invenzione e che credesi suo allievo. Costui da principio eseguilla con sole due tavole, di cui una per il chiaro e l'altra per l'ombra. Forse questa maniera era già conosciuta in Germania, ed usata nell'impressione degli ornamenti tipografici. Ma Ugo la mise in pratica in Italia, e dopo di lui il Beccafumi perfezionolla, moltiplicandone le tavole, e per conseguenza i colori. Ma checche possa essere il perfezionamento del meccanismo, egli è evidente che per ottenere una buona riuscita con questa spezie d'incisione, bisogna che sia eseguita da un maestro pittore più che incisore. Di più; devesi scegliere per modello un quadro od un disegno in cui le ombre ed i lumi siano larghi e ben distinti, affinchè l'effetto dell'incisione si avvicini più facilmente a quello del quadro. Se l'originale fosse mal scelto, oppure se si volesse pretendere di dar conto con una verità minuziosa di tutte le degradazioni delle tinte, non si otterrebbe che confusione e durezza, invece di un effetto che ci rammenti la Pittura.

MANIERA NERA O MEZZO-TINTO

Così dicasi dell'incisione alla maniera nera, chiamata mezzo-tinto in Inghilterra, genere di Pittura meno antico del chiaroscuro, e che può aver avuto da esso la sua origine.

La maniera nera fu, come abbiamo già detto, inventata in Germania, dal tenente colonnello Siegen, verso la metà del secolo XVII, e portata in Inghilterra dal principe Palatino, Roberto. Essa è ancora coltivata in quel paese con buonissimo successo. Il suo meccanismo, che consiste nel staccare in chiaro, sul fondo granito, più o meno nero, del rame, le masse di luce ed i riflessi, esige, non meno di quello dell'incisione a chiaroscuro, una grande conoscenza della Pittura, ed una scelta di originali perfettamente adatti all'effetto che si vuole produrre. I quadri, ed in particolare i ritratti nei quali dominano, come in quelli di Rembrandt, delle ombre forti, un tocco fosco, sono quelli che convengono di più all'incisione alla maniera nera o mezzo-tinto. Mal riesce per conseguenza nell'imitazione di castigati ed esatti contorni, e di brillante e sicuro tocco: e se la mano, che la pratica, non sa accordare con morbidezza i lumi e le ombre, essa non produce che macchie informi, le quali non hanno più alcun carattere nè della Pittura, nè dell'incisione.

INCISIONE A COLORI

Verso la fine del medesimo secolo XVII si vide nascere fra le mani di Cristoforo Le Blond, pittore di Francoforte sul Meno, un'incisione a diversi colori, che ne' suoi processi riuniva i due precedenti generi, colla pretensione di imitare la Pittura con tre sole tinte, l'azzurro cioè, il rosso ed il giallo. Quelle tinte si stampano l'una dopo l'altra con una tavola particolare. Chiaramente apparisce quanto siano limitati siffatti mezzi e quanta sia altresì la loro nullità per pretendere di rappresentare un quadro di storia od un paesaggio. Tutt'al più questa incisione può essere utile alla botanica e fors'anche all'anatomia; accontentandosi però sempre di una grossolana imitazione, e rinunziando alla varietà e digradazione dei colori dei fiori o delle diverse parti del corpo umano. Affinchè stampe di questo genere avessero a riuscire appena tollerabili, sarebbe d'uopo che se ne occupassero i migliori artisti; ma quale sarà quel maestro di primo rango che vorrà dedicarsi a lavori di un genere sì meschino e sì poco glorioso?

INCISIONE ALL' ACQUERELLO

L'altra spezie d'incisione, detta all'acquerello, nella quale si sono esercitati moltissimi artisti e diversi amatori, presenta i medesimi difetti. Il gusto e l'abilità che si distinguono più o meno nelle loro produzioni, vi attaccano senza dubbio qualche valore; ma le tinte adoperate, non potendosi prestare alle digradazioni dei toni che si ammirano nella Pittura, è quasi impossibile evitare che non si confondino o si alterino i contorni e che si perdano affatto gli altri tratti.

La poca durata dei colori con gomma, adoperati per questo genere di incisione dipinta, è altresì un difetto particolare di queste stampe, per mezzo delle quali si tenta invano di produrre degli effetti pittoreschi.

E siami permesso di essere ancor più severo. Quanto è spiacevole il vedere bellezze proprie all'incisione, sagrificate dalla audace pretensione di oltrepassare i limiti, che la natura delle cose prescrisse a quest'arte! Gli strumenti di cui si serve, il metallo sul quale travaglia, le oppongono difficoltà insuperabili, se vuole gareggiare colla tavolozza e col pennello.

Procurate dunque, o artisti ingegnosi, di dare alle vostre opere tinte vive e di animarle il più possibilmente che potete coi mezzi proprj all'arte vostra: ma

più delle volte quello di aumentarne il valore in commercio, fecero adottar l'uso di unirvi delle figure incise, ad imitazione delle miniature, colle quali i calligrafi ornavano in passato i manuscritti. Quindi frammischiaronsi talvolta nel medesimo libro le incisioni alle pitture, e talvolta mettevansi le sole incisioni. Non fu però sempre colla sobrietà usata quando l'arte della tipografia e quella di tirare delle stampe erano appena nel loro primo nascere, come p. e. nel *Monte Santo di Dio*, nel quale erano state messe tre sole stampe: così non fu sempre con un rapporto diretto collo spirito del libro, come in una delle prime edizioni di Dante, pubblicata a Firenze, nel 1481, ma spesse volte invece, senza convenienza, senza scelta e con una condannabile profusione di ornamenti d'ogni genere, simile a quella che noi abbiamo avuto occasione di biasimare precedentemente in moltissimi manuscritti.

La tavola CLXXI presenta un esempio di questo nuovo uso, ricavato da due libri sopraccaricati di ornamenti incisi in rame ed uno dei quali sovrabbonda altresì di pitture. Quei due libri sono stampati in pergamena, la qual cosa è pure una imitazione dei manuscritti ai quali i libri stampati venivano allora sostituiti. Ritroverassi qui il genere di lavoro che noi abbiamo già osservato nel Breviario del re di Ungheria, di cui la tav. LXXIX rappresenta una pagina intiera.

I N.° 1 e 3 sono copie esatte dei frontispizj di quelle due opere. Le figure, gli stemmi, gli altri ornamenti, le cifre e le proporzioni stesse dei margini, sono perfettamente simili agli originali. L'uno porta la data del 1497, e l'altro quella del 1505.

non tentate mai di andare più in là. Ricordatevi che una stampa alla fin fine è la traduzione di un quadro, e che non potrà mai essere un vero quadro. Però spetta a voi di salvare il capolavoro del pittore dalla distruzione totale, cui lo condanna la sua fragilità, di fargli superare il recinto nel quale lo tiene rinchiuso il proprietario, e renderlo così noto a tutti: un sì bel titolo basta alla vostra gloria.

INCISIONE PUNTEGGIATA O A GRANITO

L'incisione punteggiata, volgarmente detta a granito, non sorte dal carattere proprio dell'Arte. È per mezzo di punti che sono disegnate le figure, ecc. Quei punti devono essere più o meno vicini gli uni degli altri, più o meno larghi o profondi. Un incisore intelligente fa promiscuamente uso dei punti, del bulino, dell'acqua forte e della punta secca, ed evita in questa maniera i difetti proprj della sola punteggiatura.

INCISIONE ALL'AMATITA

La incisione imitante l'amatita, perfezionata verso la metà dell'ultimo secolo, particolarmente in Francia, merita una maggiore riconoscenza. Deve essa, per soggetto della sua imitazione, scegliere dei disegni corretti ed atti a somministrare buoni principj agli studiosi dell'Arte. Avvi con questa incisione il vantaggio di moltiplicare i buoni modelli, conservandone i preziosi originali.

Per viemeglio facilitare l'intelligenza di ciò che ho detto, sia nel testo, che nelle note, sui caratteri e sui progressi successivi dei differenti generi d'incisione, pubblicai nella descrizione della tavola CLXIX, pag. 162, un compendio, che non sarà inutile di consultare.

I N.[i] 2 e 5, rappresentano due delle grandi miniature che occupano la metà o la quasi totalità di molte pagine.

Il soggetto è il medesimo in ambedue le pitture, cioè l'annunzio della nascita di Gesù Cristo fatto ai pastori. Io l'ho scelto nell'idea di fare apprezzare i progressi dell'arte di comporre. Vedrassi di fatto che la composizione del N.° 5, copiata dal libro dell'anno 1505, è meglio distribuita ed ha maggior movimento ed espressione dell'altra al N.° 2, copiata dal libro colla data del 1497. Le figure di quest'ultima sono colorate.

Questi progressi operati nel breve intervallo di otto anni, devono senza dubbio essere meno attribuiti all'Arte in generale che all'artista medesimo, tanto più che il disegno e la maniera di incidere danno luogo a credere che le due opere furono eseguite dalla stessa mano.

Alcune delle pitture collocate in mezzo delle pagine del testo nei margini e presso le lettere iniziali, furono eseguite col pennello in mezzo ai contorni incisi.

Le incisioni del libro colla data dell'anno 1505, non sono colorate.

In somma, sebbene si conoscano dei libri dello stesso genere, più antichi di questo, non ne ho però trovato altri che mi siano sembrati più proprj a fare sentire il passaggio dai manuscritti ornati di miniature ai libri stampati, e che siano ornati colla eguale prodigalità e colla medesima confusione di immagini incise o dipinte.

Ci mostrano con quale sovrabbondanza di ricchezze e con quale difetto di convenienza e di gusto univansi le produzioni della tipografia con quelle della incisione in rame, sul finire del secolo XV ed in principio del XVI. Da un siffatto abuso ne nacque tuttavia un bene reale, quello di esercitare un gran numero di incisori, alcuni dei quali diventarono abilissimi.

I buoni stampatori moltiplicaronsi in pari tempo e furono pubblicate eccellenti edizioni di buoni autori, senza curarsi più, come prima, di sopraccaricarle di superflue incisioni.

Così, da una parte, si formarono delle biblioteche utili al progresso delle Scienze e delle Lettere; e dall'altra delle raccolte di stampe le quali, in mancanza di quadri, misero sott'occhio degli amatori quelle bellezze, le quali costituiscono il merito principale della Pittura.

Questa maniera isolata di far uso di ciascuna delle due arti, più favorevole, che quand'erano unite, alla gloria dell'una e dell'altra, è quella che

venne generalmente seguita dopo quest'epoca. Ma verso la metà del secolo XVIII, noi abbiamo veduto rinascere l'uso di aggiugnere alle opere di letteratura una quantità smoderata di stampe, le quali hanno troppo soventemente rammentato l'abuso dei tempi anteriori, ed è col soccorso delle nuove maniere di incidere che quest'uso vizioso sembra volersi ristabilire.

La diversità dei lavori riuniti in questa sorta di opere, dividendo troppo l'attenzione, cuopre i difetti ed assopisce la critica. Si vuole in oggi possedere in un medesimo volume un capolavoro di letteratura e di tipografia, delle incisioni d'ingegnosa composizione, di elegante disegno, di squisito bulino; il tutto sopra bellissima carta, di gran forma; certamente che in questa maniera è far concorrere alla magnificenza di un libro molte delle più mirabili invenzioni dello spirito umano. Ma possa questo lusso, più utile all'interesse del commercio che alla solidità dell'istruzione, non nuocere in avvenire ai progressi della incisione! Che siffatti magnifici volumi non abbiano un giorno ad essere che volumi imbarazzanti, o di puro lusso, proprj soltanto ad ornare le biblioteche e pericolosissimi per il buon gusto (*).

Quando l'uomo è giunto a potere pienamente godere di una invenzione utile o piacevole, prova egli un vivo desiderio di scuoprirne l'origine, e di conoscerne l'autore, l'età, il paese cui ne va egli debitore.

Tav. CLXXII Invenzione e pratica della Pittura ad'olio, di Giovanni di Bruges ed'Antonello da Messina. XV secolo.

Ma d'ordinario quand'egli forma questo voto, molti secoli sono già passati, il tempo ne cuopre col suo largo velo la misteriosa culla, ed è nondimeno allora che la difficoltà per sè stessa spinge la curiosità e fa nascere le pretensioni dei particolari e delle intiere nazioni.

Forse l'invenzione della Pittura ad olio presenta a questo riguardo più dubbiosi titoli, che non l'arte di tirare delle stampe.

Le meraviglie che l'antichità racconta degli effetti della Pittura, non potendo operarsi che col soccorso del colorito il più perfetto, sarebbe naturale di credere che abbia essa conosciute tutte le maniere oggidì usate nell'adoperare i colori ed anche l'arte di dipingere ad olio.

Ma siccome fra le produzioni giunte fino a noi, non avvene alcuna che possa provar quest'ultimo fatto; così ci sarà almeno permesso di dubitarne.

(*) I lettori mi perdoneranno questa inquietudine: mi tormenta essa ne'miei ultimi giorni sopra oggetti che furono la più dolce occupazione di mia vita. Essa farà senza dubbio poca impressione su quelle persone le quali, vogliose di soddisfare molti gusti alla volta, non si imaginano che l'eccesso dei loro piaceri ne possa inaridire la sorgente. Quanto a me credo di leggere l'avvenire nel passato, e vedo una causa di decadenza in siffatta prodigalità di ornamenti, in cui la ricchezza viene il più delle volte confusa colla semplice bellezza.

Del resto, che questa pratica sia stata conosciuta dagli antichi, abbandonata, ripresa, obbliata nuovamente, egli è sempre certo, che fu sul finire del secolo XV, nel momento in cui l'Arte rinascente incominciava ad ottenere cospicui successi, che stabilissi in maniera da non lasciar più alcun dubbio sulla sua esistenza e che da quell'epoca in avanti è bentosto diventata generale.

Il movimento d'effervescenza che dopo il XIII secolo spingeva le menti allo studio delle Scienze e delle Lettere, non agitava meno possentemente gli uomini applicati all'esercizio delle Belle Arti. L'emulazione risvegliata gli eccitava a moltiplicare le loro risorse, a perfezionare i loro istrumenti, e cercavano essi di secondare coll'eccellenza dei processi le inspirazioni del genio.

Di già Giotto, seguendo i passi di Nicola Pisano, aveva acquistato nel disegno un merito che potevasi quasi dir prodigioso. La mano del disegnatore incominciava a palesare una maggior correzione di contorni, il gusto qualche delicatezza nella scelta delle forme: non mancava più ai pittori se non che un mezzo di dare alla Pittura maggiore vivacità, maggiore morbidezza, e di produrre, coll'unione delle tinte, degli effetti cui ricusavasi la mescolanza dei colori a tempera.

D'altra parte i quadri seccavano assai difficilmente; era impossibile di lavarli nè si potevano muovere o trasportare senza gravi pericoli. Ora, gli olj essiccativi, di lino o di noce, docili sotto il pennello come alle mestiche dei colori, ed abbastanza lucidi per non aver più bisogno di vernice, soddisfano a tutte le suddette condizioni.

Mentre un gran numero di pittori in Italia e delle altre contrade dell'Europa moltiplicavano a questo riguardo le loro ricerche ed i loro esperimenti, Giovanni Van Eyck, detto Giovanni di Bruges, nato nel 1370, più abile o fors'anche più fortunato di tutti, trovò l'arte di adoperare quelle materie.

Il più antico dei nostri storici della Pittura, italiano e pittore egli medesimo, il Vasari, vicino ai tempi di Van Eyck e certamente più istruito d'ogni altro scrittore di siffatte materie, attribuisce l'onore della invenzione al prefato maestro, e gli storici fiamminghi hanno confermata quella tradizione con documenti che sembrano avere sciolta ogni difficoltà e levato ogni dubbio su questo argomento.

Noi impariamo altresì dallo stesso scrittore in qual modo il segreto della Pittura ad olio passò dalla Fiandra in Italia. Racconta egli nella vita di Antonello da Messina, che questo pittore, dopo di avere studiato a Roma e lavorato in patria, avendo veduto a Napoli un quadro dipinto ad olio da Giovanni di Bruges, animato da un vivo desiderio d'istruirsi, andò in Fiandra presso quel maestro, e fattogli presente di molti disegni alla maniera italiana e d'altre cose, ottenne da lui di poter vedere l'ordine del suo colorire ad olio; che ritornato in Italia e stabilitosi a Venezia vi fece molti quadri ad olio, secondo che in Fiandra aveva imparato, insegnando poscia il suo segreto e modo di colore ad olio a Domenico da Venezia, eccellente maestro, il quale pure comunicò quel nuovo processo ai Fiorentini verso l'anno 1430 o 1440; e finalmente che la Scuola di Firenze contenta di godere di un sì prezioso acquisto, non pensò mai ad attribuirsene la scoperta; così dicasi anche della Scuola di Venezia.

Unicamente occupato del fatto principale, trascurò il Vasari di notare le date delle circostanze particolari che concorrono a stabilirlo. Ma il Baldinucci rimediò alla suddetta ommissione nelle sue Notizie sulla vita di Cennino di Drea Cennini, parlando di un manuscritto di quell'artista conservato nella Biblioteca Medico-Laurenziana, nel quale il Cennino, che era nato nei dintorni di Firenze, dice che fra le altre cose vuole insegnare ai suoi concittadini, come segreto saputo da pochi, il processo della Pittura ad olio, assai usato presso i Fiamminghi, che egli chiama Tedeschi.

Il manuscritto del Cennini porta la data del 31 luglio 1437, che fa congetturare al Baldinucci, e sembra altresì doversi persuadere che quella importante invenzione appartiene all'anno 1410. Vedesi infatto che verso l'anno 1437, era essa conosciuta da pochissimi artisti, ma non era però un segreto per tutti. La sua origine risale per conseguenza ai primi anni del XV secolo, ed all'epoca in cui Giovanni di Bruges, giunto ai 40, o 45 anni, nell'età della forza e delle meditazioni, poteva moltiplicare meglio le sue esperienze e mettere a profitto le scoperte che altri curiosi avevano già fatte nella chimica.

Non ci farà quindi meraviglia vedere i Medici, i duchi di Urbino ed Alfonso V, re di Napoli, soprannominato il Magnanimo, principi conosciuti pel loro amor per le Arti e per le Lettere, solleciti di acquistare le prime produzioni di una sì interessante invenzione.

Furono quei principi i primi cui vennero esse presentate. Alcuni negozianti di Firenze, i di cui cittadini hanno sempre unito la cultura dello spirito alle speculazioni del commercio, vendettero ad Alfonso, pacifico possessore di Napoli fino dall'anno 1442, un quadro di Giovanni di Bruges, che in oggi si cerca inutilmente in quella città (*).

Un tale acquisto fu assai utile alla Scuola Napolitana, come avvenimenti simili l'erano stati a quelle di Venezia e di Firenze.

Nel restante del XV secolo, e nel XVI gli artisti diventati sempre più famigliari colla suddetta pratica la portarono al più alto grado di perfezione.

(*) Il Vasari, rammentando l'acquisto del quadro di Giovanni di Bruges fatto dal re Alfonso I, non ci dice nulla nè del soggetto del quadro, nè del luogo in cui fu collocato. Ma a Napoli, secondo la tradizione e gli storici del paese, il soggetto era l'Adorazione dei Magi, e credesi, che il quadro si trovi ancora oggidì sull'altare maggiore della cappella del Castello Nuovo.

Ansioso di conoscere un'opera sì importante nella storia del risorgimento dell'Arte, sono andato a cercarla nella suddetta cappella, e trovai in fatto sull'altare un vecchio quadro, rappresentante l'Adorazione dei Magi. Ma fu evidente per me appena lo ebbi guardato, che il quadro non era quello di Giovanni di Bruges: nè la composizione, nè le forme in generale, nè i panneggiamenti, annunziano una produzione dei primi anni del XV secolo e della Scuola Fiamminga.

Il colorito è morbido, fresco, brillante, armonico. Il tutto è dipinto largamente e con una facilità poco comune nel principio del XV secolo. Mi è sembrato dipinto sul legno, e gli artisti che l'anno esaminato con me furono imbarazzati nell'assegnargli la Scuola ed il maestro, cui può appartenere; ma tutti giudicarono che deve essere del XVI secolo, tempo in cui il processo della Pittura ad olio, e la conoscenza de' suoi effetti erano famigliari a tutti i pittori.

Un'altra circostanza si oppone per non avere a confondere quel quadro con quello di Giovanni di Bruges, ed è che si riconoscono nelle figure di due Re Magi i ritratti somigliantissimi del re Alfonso e di suo figlio. Se Alfonso l'avesse comandato egli medesimo all'autore, avrebbe potuto mandargli dei ritratti che avrebbero servito di modelli: ma quel quadro essendogli stato venduto da alcuni mercanti fiorentini che l'avevano acquistato in via di commercio, una siffatta supposizione diventa impossibile.

Il De Dominici nelle sue *Vite dei Pittori Napoletani*, tom. III, pag. 63, previene questa obbjezione dicendo, che il quadro di Giovanni di Bruges essendo arrivato a Napoli in assai cattivo stato, fu ristaurato dai pittori napoletani, e che fu durante quel lavoro, che Alfonso volle che si mettesse il proprio ritratto e quello di suo figlio invece delle teste di due dei Re Magi: aggiugne altresì che un tale ristauro fu fatto ad olio come era il restante del quadro: la qual cosa non deve recar meraviglia, dice egli zelante per l'onore della sua patria, poichè da un secolo circa l'uso della Pittura ad olio era conosciuto nella Scuola Napolitana.

Una simile asserzione dovendo eccitare in me pochissima confidenza, ho fatto nuove indagini per scuoprire il vero quadro fiammingo, cui questo fu evidentemente sostituito.

Il Cellano parve mettermi sulla buona strada, assicurando nelle sue *Notizie del bello, dell'antico e del curioso di Napoli*, ediz. 1758, giornata V, pag. 42, sulla testimonianza di alcuni storici, che il re Federico fece trasportare il quadro di Giovanni di Bruges, dal Castello Nuovo nella chiesa della B. Vergine del Prato, a Margellina. Andai per conseguenza nella detta chiesa; vi trovai un quadro rappresentante infatti l'Adorazione dei Magi; ma di una composizione, di un disegno, di un colorito, i quali non permettono in alcun modo di credere che sia quello il quadro di Giovanni di Bruges. È invece un'opera recentissima, e quando io l'ho veduta nel 1781, la giudicai anteriore di pochi anni all'epoca del mio esame. A forza di interrogazioni fatte ai più vecchj fra i religiosi di quella chiesa, ho potuto sapere finalmente che un viaggiatore, forse conoscitore dello stile delle diverse età, aveva regalato il quadro in questione, in cambio di una antica pittura che eragli stata ceduta.

Desiderando di rendere le mie indagini ancora più utili ad altri viaggiatori, aveva fatto incidere in due tavole il quadro della cappella del Castello Nuovo. La prima tavola conteneva tutta la composizione, e la seconda alcuni dettagli. Un accidente malaugurato cagionò la distruzione di ambedue le tavole. Non mi restarono che alcune prime prove le quali, non avendo alcuna relazione colla mia opera e trovandosi affatto isolate, entreranno verosimilmente nel numero di quelle stampe, che eccitano un vivo interesse nei curiosi, e ne formano non di rado il tormento.

È altresì dopo questo tempo, ma più ancora dopo il secolo XVII, che gli amatori ed i letterati, gelosi di attribuirne l'invenzione al proprio paese, moltiplicarono le loro ricerche per scuoprire l'origine, che alcuni di essi fanno risalire a tempi lontanissimi (*).

Il più rimarchevole ed importante dei varj documenti citati a questo proposito è ricavato da uno scritto composto da un monaco, chiamato *Rugerus Theophilus*, che credesi tedesco, e che viveva verosimilmente dall' XI al XII secolo. La sua opera contiene, oltre a molte istruzioni su diverse arti meccaniche, un libro intitolato: *De temperamentis colorum* (**).

L'autore dice che bisogna macinare i colori coll'olio di lino per dipingere le figure, le vesti, gli animali, gli uccelli, le foglie.

Come mai questo metodo, o processo sì ben conosciuto da un monaco, da un rinchiuso, da descriverlo in termini così formali, non fu famigliare a

(*) Il signor Lessing, prefetto della biblioteca del principe di Brunswick, si oppose alla opinione favorevole a Giovanni di Bruges, appoggiato ad un manuscritto di quella biblioteca, compilato da un monaco chiamato Teofilo, e del quale sarà in altro luogo fatta una più circostanziata menzione. Fugli risposto con una dissertazione stampata a Gottinga nel 1792.

Il signor Raspe pubblicò a Londra, nel 1790, in 4.°, un'opera intitolata: *A critical Essay on oil Painting*, ecc., nella quale egli pure fa uso del manuscritto di Teofilo, ed aggiugne, citando a tale proposito l'opera del sig. Walpole, *Anecdotes of Painting in England*, che l'uso della Pittura ad olio era stabilita in Inghilterra prima che fosse conosciuta in Fiandra.

Una delle prove del sig. Walpole consiste in alcune ordinanze di Enrico III, re d'Inghilterra, per pagare l'olio, le vernici ed i colori adoperati nella decorazione della camera della regina, a Westminster, nel 1239. Questo articolo trovasi alla pag. 6 del vol. 1.° della sua opera.

Il signor Raspe cita altresì, colla scorta del prefato autore, vol. I, pag. 23, un ritratto di Riccardo II, dipinto in principio del XV secolo, ed alcuni altri quadri, tutti ad olio, anteriori a quello di Giovanni di Bruges, ed i quali darebbero all'Inghilterra il vanto della scoperta di tale invenzione.

(**) L'opera di Teofilo è descritta fra i codici manuscritti della Biblioteca Nani, ora pubblica di S. Marco, in Venezia. È una copia fatta nel secolo XVII da un codice di Vienna del secolo XII. Eccone il titolo:

Theophili Monaci, qui et Rugerus, Libri tres: I. De temperamentis colorum; II. De Arte vitriaria; III. De arte fusili; Descripti ex antiquo codice membranaceo manuscripto augustissimæ Bibliothecæ Cæsareæ Vindobonensis. L'autore del catalogo di quella biblioteca cita il seguente passo, ricavato dalla pag. 39: *Deinceps accipe colores quos imponere volueris, terens eos diligentur oleo lini, sine aqua, et fac mixturas vultuum et vestimentorum. ...; et bestias, sive aves, au folia variabis suis coloribus, pro ut libuerit.*

Il Cav. Cicognara nel libro III, cap. II della *Storia della Scultura* pubblicò una lunga nota intorno il Codice di Teofilo monaco. Tratta egli estesamente in quella nota della natura del Codice di Teofilo e degli scrittori che ne parlano: esamina la opinione di coloro i quali pongono in dubbio che Teofilo possa essere italiano. Dà in seguito un compendio del contenuto nei tre libri del Trattato del monaco Teofilo, ed entra particolarmente a disputare sulla scoperta di Giovanni di Bruges, il merito della quale, dice il Cav. Cicognara, non appartiene a lui ma bensì al prefato monaco Teofilo. Riferisce le opinioni di molti artisti e biografi intorno alla scoperta medesima, conchiudendo la discussione intorno a siffatto argomento colle seguenti parole: « Non so se « dopo queste mie osservazioni si rimanderà nuova- « mente la quistione sul merito del primo ritrovatore « della Pittura ad olio, che forse non fu neppure Teo- « filo, il quale espose soltanto un *Trattato Lombardico;* « ma io mi lusingo che ben migliori argomenti dei fin « qui confutati si produrranno, se si vorrà negare a « questo ingegnoso monaco il merito di averne *primo* « dettati gli insegnamenti, e facilmente si persuaderanno « coloro che hanno una contraria opinione, che se gli « intonachi antichi non disvelano la precisa natura della « liquida sostanza con cui fu diluito e maneggiato « il colore, non può da questi escludersi per conse- « guenza l'olio di lino o di noce impiegatovi chi sa da « quanti secoli. » *Il Trad. C. Z.*

tutti i pittori, pei quali doveva essere di un sì grande interesse? oppure, se l'hanno essi conosciuto, come mai fu in seguito obbliato per sì lungo tempo?

Potrebbesi forse dare una spiegazione di questo problema, se invece di tener conto di qualche parola isolata del trattato del monaco Teofilo, si mettessero quei passi d'accordo colle circostanze, cui possono riferirsi.

Sappiamo, per esempio, che nell'epoca in cui scriveva quel religioso, non si facevano, generalmente parlando, che pochissimi quadri sul legno: si dipingevano per lo più a fresco le pareti delle chiese e dei chiostri, come vedemmo nella illustrazione delle tavole XCVII e XCVIII; ora, non è a questo genere di Pittura ed agli artisti che lo praticavano, che poteva essere utile il precetto del monaco Teofilo.

Era piuttosto diretto ai pittori greci i quali, nei secoli bassi e nel medio evo, dipingevano generalmente a tempera, tanto i loro quadri sul legno, quanto le miniature sui manuscritti.

L'autore ci insegna, ed il suo soprannome di Teofilo sembra provarlo, che erasi egli applicato con molta attenzione allo studio delle Scienze e delle Lettere greche: il suo trattato prova d'altronde che egli occupavasi delle arti famigliari alla Grecia; di maniera che potrebbe essere ai Greci, e per essi soli, che egli avesse indicato l'uso dell'olio di lino, che in fatto non si preferisce quando trattasi di dipingere sui muri.

Se l'insegnamento di questo processo non fosse stato limitato ad alcune semplici operazioni preparatorie, od a qualche vernice destinata ad uso dei Greci e l'impiego della quale è in oggi difficile da riconoscersi nelle loro opere, come mai l'odore dell'olio non ne avrebbe fatto scuoprire il segreto?

Così non possiamo non mettere qualche dubbio sulle pitture eseguite in Inghilterra, per ornamento del palazzo di Enrico III, in principio del secolo XIII, e sul ritratto di Riccardo II, citato dal sig. Walpole nei suoi *Anecdotes of Painting in England*, considerandole come pitture ad olio. Sarebbe cosa ben singolare e stravagante che un processo pubblicamente adoperato in opere fatte per dei principi regnanti, fosse restato un segreto fuori dei palazzi di Enrico e di Riccardo.

Quanto alle pretensioni del Malvasia in favore di Bologna (*), a quelle del De Dominici, in favore della città di Napoli, e finalmente dell'autore del

(*) Malvasia, *Felsina pittrice*, ecc. tom. I, pag. 22; Vita di Lippo Dalmasio.

Catalogo della galleria imperiale di Vienna, per ciò che risguarda la Scuola Tedesca, vanno esse soggette alle osservazioni generali esposte più sopra; di più: è d'uopo rammentarsi particolarmente ciò che dissi nella illustrazione delle tavole CXXX, CXXXII, CXXXIII. Se invece di considerare i differenti stati che quest'Arte ha percorso ne'suoi primordj, come tutti i processi nuovi, si vuole fissare la data della sua invenzione coll'appoggio de'suoi primi tentativi, egli è ben difficile di distinguere una pittura di cui l'olio forma realmente il glutine, da un'altra che è composta con una vernice grassa: ed ecco l'origine degli errori in cui caddero molti dotti conoscitori; imperciocchè in quest'ultimo caso, una pittura, senza essere ad olio, ne ha tutte le apparenze (*).

In fine, se questi ragionamenti, e tutte le considerazioni con cui si potrebbero appoggiare, non sembrassero pienamente convincenti, accorderassi almeno a Giovanni di Bruges il merito di essersi pel primo servito dell'olio con molta intelligenza ed abilità.

Fu egli per conseguenza che, sia per una vera invenzione, sia per un perfezionamento notabile, operò la più importante rivoluzione nell'arte di dipingere (**), e le rese presso i moderni un servigio eguale senza dubbio a quello che l'Arte stessa ricevette presso gli antichi colla invenzione della vernice di Apelle (***).

(*) Due autori perfettamente istrutti della teoria e della storia dell'Arte, sono di quest'avviso, lo Zanetti cioè, *Della Pittura Veneziana;* Venezia, 1771, pag. 20; ed il Morrona, *Pisa illustrata,* 1792, tom. II, pag. 160. Quest'ultimo parla appoggiato ad esperienze fatte da lui medesimo sopra quadri dell'epoca di cui si tratta.

Puossi consultare altresì, relativamente a questo oggetto particolare, e sulla Pittura ad olio portata dalla Fiandra in Italia da Antonello da Messina, un'opera pubblicata recentemente dal cavaliere Puccini, direttore della galleria di Firenze, uomo distinto per le sue cognizioni sulle Belle Arti. L'opera suddetta è intitolata: *Memorie istorico-critiche di Antonello degli Antoni pittore Messinese;* Firenze, 1809, in 8.°

(**) Lascio agli artisti la cura di descrivere ciò, che in questa invenzione risguarda più l'Arte in sè stessa che la sua storia. Diranno essi in qual modo il pennello diventato più morbido, più ardito e più sicuro, quando opera coll'olio, possa dare ai colori vigore, soavità, impasto e trasparenza; alle carni consistenza, morbidezza e rilievo, ed a tutti i corpi infine un carattere conveniente, con tocchi giusti e spiritosi.

In fatti, i colori adoperati ad olio conservando nel quadro i toni che presentano sulla tavolozza, l'artista non è obbligato di prevedere e di indovinare, per così dire, ciò che diventeranno sulla tela, come succede cogli altri processi: lavora egli francamente e con sicurezza.

Non si devono però dissimulare gli incovenienti di questa maniera di dipingere. Se l'olio non è adoperato con discrezione e con abilità, come generalmente sanno usarne i pittori fiamminghi, il troppo lucido nuoce talvolta all'effetto generale del quadro. Le tinte, prima sì vere e sì belle, si alterano col tempo, a danno dell'armonia e terminano anche coll'annerire considerabilmente. Ed è così, che questo ammirabile processo mette egli medesimo dei limiti alla gloria dei pittori, e prepara ai nostri posteri dei dispiaceri eguali a quelli che proviamo noi medesimi pei capolavori del XVI secolo.

Permetterommi forse di esaminare ancora in un altro luogo se fu piuttosto a danno delle parti fondamentali dell'Arte e per un abuso di risorse presentate da questo genere di Pittura, che fu sparsa tanta e sì nuova vaghezza nel colorito.

(***) *Inventa ejus* (Apellis) *et ceteris profuere in Arte. Unum imitari nemo potuit; quoad absoluta opera atramenta illinebat.* Plin. XXXV, 10.

Il merito di Antonello da Messina non andò soggetto alle medesime contestazioni. Non fu negato da nessuno che quel maestro portò pel primo in Italia il segreto, che aveva imparato da Giovanni da Bruges.

Ma cesseremo ormai dal fare vane dispute sopra simiglianti questioni. Quei due artisti hanno diritto e l'uno e l'altro alla nostra riconoscenza; ed è in questo senso che ho riunito due delle loro opere sulla tav. CLXXII. Io la consacro alla memoria e dell'artista fiammingo e del maestro italiano.

I quadri conosciuti per essere indubitatamente di Giovanni Van Eyck, e che ho veduto a Bruges ed a Gand, sono tutti presso a poco del medesimo stile.

La composizione è sopraccaricata di una moltitudine di figure: se ne contano più di trecento in quello di Gand, che rappresenta l'adorazione dell'Agnello fatta dai seniori dell'Apocalisse. Presso ai santi ed ai patriarchi vi sono i ritratti del duca Filippo il Buono e dei due suoi fratelli Uberto e Giovanni Van Eyck. Queste due figure sono disseminate sul corpo stesso del quadro e sulle imposte che lo chiudono. Il disegno è sufficientemente corretto. Le attitudini sebbene alquanto dure sono vere e naturali, nè mancano di espressione e nobiltà: le pieghe delle vesti sono secche e quasi direbbonsi di carta, come nelle altre produzioni della Fiandra e della Germania, della medesima epoca.

Ciò, che distingue queste opere dalle altre pitture dello stesso tempo, è un effetto dell'olio adoperato nella mestica de'colori. Le tinte hanno un non so che di dolce e di morbido, ed in pari tempo una sorprendente vivacità, dovuta come pare ai colori che, non più tormentati, conservano tutto il loro splendore naturale. Tuttavia quella unione dotta da cui ne deriva l'armonia, e che fu in seguito apprezzata tanto, non si scorge ancora; di maniera che sebbene siano questi quadri superiori a quelli dipinti a tempera e coperti di una vernice abbastanza grassa da crederli dipinti ad olio, pure non trovasi il piacevole effetto ottenuto con questo processo dai maestri posteriori ad Uberto e Giovanni Van Eyck.

Il N.° 1 presenta un gruppo principale del quadro dell'Adorazione dell'Agnello: darà un'idea del disegno e della disposizione delle altre figure di quella immensa composizione, come anche del piegheggiare de'panni.

Il N.° 2 è il ritratto di Giovanni Van Eyck, il più interessante dei due fratelli, e quello che è conosciuto col nome di Giovanni di Bruges. Dipinse sè medesimo a fianco di suo fratello Uberto.

Il N.° 3 è il solo quadro di Antonello da Messina, che esiste ancora a Venezia, in un luogo pubblico: è nel palazzo ducale, nella camera del Consiglio dei Dieci.

Il Cristo morto è circondato d'angeli le di cui figure non sono prive di grazia: vedesi nella testa di questa figura principale il sentimento del dolore; sarebbe desiderabile però che avesse un poco più di nobiltà. La maniera del dipinto in cui vi si distinguono grossi tocchi, con un principio d'impasto, annunzia una delle prime produzioni della Pittura, e mostra alla volta una delle sorgenti cui la Scuola Veneta attinse il ricco colorito ed il bel modo di dipingere che la distinguono. Questo quadro è sufficientemente conservato.

PARTE TERZA

RINNOVELLAMENTO DELLA PITTURA SUL FINIRE DEL XV SECOLO ED IN PRINCIPIO DEL XVI

T. CLXXIII. Pitture a fresco, della cappella Sistina, al Vaticano. Fine del XV secolo.

Terminate le digressioni che esigeva la storia della Pittura, relativamente ai suoi diversi generi di lavori, e dopo di aver pagato a ciascuna Scuola il tributo di una giusta riconoscenza per i perfezionamenti che l'hanno particolarmente illustrata, noi ci occuperemo ora in particolare della Scuola di Firenze e della Scuola Romana, le di cui produzioni ci presenteranno, in una non interrotta serie, il totale ristabilimento dell'Arte.

Sulle traccie di Masaccio, molti maestri fiorentini fecero delle composizioni di una grande estensione, e fu fra essi che il pontefice Sisto IV scelse, verso l'anno 1474, quelli, che egli giudicò più capaci di ornare degnamente la cappella che porta ancora il suo nome.

Le loro pitture a fresco cuoprono le due pareti laterali dell'interno di detta cappella. A sinistra, Cosimo Roselli dipinse, in uno stile quasi eguale a quello delle porte del Battistero di Firenze, di Lorenzo Ghiberti, tutti i fatti relativi alle Tavole della Legge. Nella parte superiore, Mosè le riceve dalla mano di Dio: ai piedi del monte vedesi il campo degli Israeliti, in mezzo del quale la loro impazienza innalzò il vitello d'oro.

Nella parte inferiore, Mosè spezza le Tavole della Legge: la sua indegnazione e la vergogna degli Israeliti sono benissimo espresse. È di cattivo gusto la quantità d'oro con cui il pittore sopraccaricò perfino le foglie degli alberi, per soddisfare dicesi, al desiderio del papa: ma il disegno è di buono stile, tanto nelle figure quanto nei panneggiamenti.

Presso questa pittura Alessandro Roselli dipinse il castigo di Core, Dathan ed Abiron. Il sito non ha alcun rapporto collo spirito della scena: egli è coperto a dritta ed ha sinistra di edifizj ornati di colonne; e verso la metà avvi un arco trionfale, simigliante a quello di Settimio Severo, oppure di

Costantino. Tuttavia scorgesi nel movimento delle figure lo spavento che deve produrre un siffatto avvenimento.

Dalla medesima parte della cappella, Luca Signorelli dipinse il viaggio di Mosè in Egitto. Divise egli la sua composizione in due parti, sul davanti, per rappresentare le due principali circostanze di quel viaggio. In una, Mosè sembra atterrito dall'apparizione che lo ferma per trasmettergli la legge di Dio sulla circoncisione; nell'altra, Sephora, sua moglie, in obbedienza a quell'ordine, fa circoncidere suo figlio.

Di già, nella tav. CLVI, abbiamo ammirato la correzione e la facilità di disegno che distinguevano questo maestro: ce ne dà egli qui un nuovo esempio.

Dalla parte opposta, Pietro Vannucci, detto il Perugino, in una disposizione presso a poco simile a quella della pittura di Alessandro Roselli, rappresentò Gesù Cristo che rimette le chiavi a S. Pietro, in presenza degli altri Apostoli e dei discepoli. Nel fondo della pittura vedonsi due archi trionfali ed un tempio collocati nella composizione apparentemente in memoria della cappella medesima che aveva fatto costruire il papa Sisto IV.

La nobiltà delle forme, la saviezza della composizione, l'espressione delle attitudini, aumentano la ingenua verità che distingue ancora questo maestro. Egli fu il primo che abbia dato qualche lustro alla Scuola Romana, e, nessuno ignora che contribuì egli ancor più alla sua gloria, dirigendo il più bel genio fra gli artisti moderni, l'immortale Raffaello.

In generale le pitture a fresco di cui qui si tratta, sono le più rimarcabili di questo tempo per la scelta dei soggetti e l'estensione delle composizioni. Il colorito in totale è assai stimabile, soprattutto in quelle del Signorelli e del Perugino, e conservano ancora in oggi un accordo ed una freschezza da allettare piacevolmente la vista.

T. CLXXIV, CLXXV, CLXXVI. Pitture a fresco di Leonardo da Vinci. XV e XVI secolo.

La riunione sopra una medesima tavola di queste pitture eseguite in un medesimo luogo, nella stessa epoca, dai migliori artisti del tempo del pontefice Sisto IV, ci mostra in una maniera precisa lo stato dell'Arte nel momento che precede quasi immediatamente i grandi maestri che ne dovevano stabilire la sorte.

Il predecessore immediato di questi uomini celebri, quello che illuminò i loro primi passi, fu Leonardo da Vinci, nato nel 1452 (*). Figlio naturale

(*) Fra un gran numero di opere in cui parlasi di Leonardo da Vinci, le più utili a consultare mi sembrano essere le *Vite dei Pittori*, del Vasari, e la *Lettera di* Mariette *al Conte de Caylus*, inserita nel tomo II delle

di Pietro, abitante di Vinci, nel territorio di Pistoja, nacque senza fortuna; ma la natura sembrò volerlo risarcire delle ingiustizie della sorte. Essa oltre alla bellezza, forza e destrezza del corpo, fornillo di tutti i tesori dello spirito; ed egli, dal canto suo, mettendo a profitto quei ricchi doni con uno studio continuo e profondo, involando alla sua benefattrice i suoi più nascosti segreti, fece servire tante e sì felici disposizioni al progresso delle arti e può anche dirsi alla gloria dell'umanità.

Genio meditante e fecondo, Leonardo da Vinci inventò moltissime macchine, utili in tempo di pace, proprie alla guerra, operanti in terra, nell'aria e nell'acqua. Seppe dirigere il corso de' fiumi: nessun ramo delle scienze fisiche e matematiche fu a lui straniero, siccome non ne ignorò alcuno delle Belle Arti. Principalmente applicato alla Pittura, coltivò la Scultura e l'Architettura con buonissimo successo. Ne imparò gli elementi dal Verrocchio, che esercitava quelle due arti con distinzione, e dopo poche lezioni superò lo stesso suo maestro.

Questa moltiplicità di studj però non fu per nulla dannosa ai suoi progressi; tale era la giustezza della mente sua, che i lumi da lui acquistati in una scienza gettavano splendore anche su tutte le altre. Amando a preferenza la Pittura, diresse egli su quest'Arte favorita i suoi principali sforzi, e la geometria stessa servì a fare di lui un eccellente pittore.

Lettere Pittoriche. Il Mariette, nella detta lettera, giudica ed apprezza l'uomo e le sue opere con una esattezza e con una giustezza che formarono la base di tutto ciò che fu detto di meglio dopo di lui sullo stesso argomento.

Quanto alle pitture di Leonardo da Vinci, indipendentemente dalle buone incisioni fatte de' suoi principali quadri, si potranno consultare le sue *Caricature*, come io le chiamo piuttosto che i suoi studj di espressione, incise a contorni dal conte di Caylus, e la Raccolta intitolata: *Disegni di Leonardo da Vinci, incisi e pubblicati da Carlo Giuseppe Gerli, milanese;* 1784, in fol. In questa collezione di studj di diverso genere si trovano figure d'espressione, caricature, figure di cavalli, macchine da guerra, ecc. copiate dai disegni dei manuscritti conservati nella Biblioteca Ambrosiana, ed accompagnate di note ed illustrazioni.

Un'opera più recente somministra tutto ciò che si può desiderare a questo riguardo, e con più particolari notizie: eccone il titolo: *Memorie storiche su la vita, gli studj e le opere di Leonardo da Vinci*, dell'ab. Amoretti; Milano, 1804, in 8.° Il sig. ab. Amoretti, dottore della Biblioteca Ambrosiana, ha potuto a suo bell'agio raccogliere tutto ciò che la suddetta Biblioteca contiene di curioso sulla vita e sulle opere di Leonardo da Vinci, e la sua sagacità gli somministrò tutti i mezzi necessarj per farlo utilmente. D'altronde si sa che questo artista passò a Milano una gran parte della sua vita, e che alcune circostanze particolari hanno fatto della Biblioteca di detta città il deposito di quasi tutti i suoi manuscritti.

Agli autori, citati qui dal d'Agincourt, che scrissero intorno alle opere di Leonardo da Vinci, aggiugneremo anche il pittore Giuseppe Bossi, autore dell'opera intitolata: *Del Cenacolo di Leonardo da Vinci Libri IV;* Milano, 1810, fol. fig. Quest'opera può francamente dirsi il libro meglio scritto che da noi si conosca in fatto di critica. L'edizione è splendida ed ornata di un bel ritratto di Leonardo e di varie tavole copiate da disegni originali del Vinci con grande fedeltà e con vero gusto.

Il Trad. C. Z.

Leon Battista Alberti, che per la natura del suo spirito e per la direzione de' suoi studj, può in diversi punti assomigliarsi a Leonardo, applicossi più particolarmente all'Architettura, ed il Trattato da lui composto su quest'arte gareggia con quello del prefato gran maestro sulla Pittura.

Se Leon Battista Alberti terminò intieramente alcune opere sopra altri rami delle scienze e delle arti; mentre invece Leonardo non lasciò sopra diversi oggetti che qualche saggio od abbozzo, questa differenza deriva da ciò, che il primo, favorito dalla fortuna, godeva di un'agiatezza che sapeva mettere a profitto, mentre il secondo mancava affatto di tale vantaggio; ma i suoi abbozzi o saggi bastano per provare che Leonardo da Vinci possedeva tutte le cognizioni diffuse al suo tempo, e che preparò egli altresì la scoperta di molte cose che si ignoravano ancora, con indicazioni la di cui profondità ci fa a buon dritto maravigliare.

Una sì rara penetrazione non poteva non assicurargli il più gran successo in tutte le opere di cui venne incaricato. Ma di tutti i mezzi da lui adoperati, quello di cui sentì maggiormente l'importanza e di cui il suo esempio provò maggiormente l'efficacia, fu lo studio del disegno. Nessuno prima di lui erasene applicato con tanta costanza e metodo, e con una intenzione sì filosofica.

Le dissezioni anatomiche da lui fatte, scuoprendo ai suoi occhi l'organizzazione del corpo umano, gli mostrarono a nudo quel maraviglioso tessuto che obbedisce al nostro pensiero, prestasi ai nostri bisogni, ai nostri piaceri, alle nostre passioni. Ben conosciuti lo scheletro e lo scorticato del corpo umano, gli spiegarono questi ciò che la superficie esterna dello stesso corpo presenta alla vista nell'azione delle membra ed in particolare nei lineamenti e nei moti del viso.

Fu questo l'oggetto costante della maggiore attenzione di Leonardo. Il suo libro di memorie e di studj non lo abbandonava mai. Su di esso disegnava egli con linee esatte e piene di spirito le espressioni dei sentimenti che cercava e sorprendeva ad ogni istante nelle fisionomie di uomini d'ogni ceto.

Quelle linee furate, per così dire, alla natura e che potrebbero sembrare esagerate se non si retrocedesse sino alla loro origine, produssero le figure espressive chiamate *Le Caricature di Leonardo*, immagini talvolta stravaganti, ma che ben a torto giudicherebbonsi come parti di una sregolata immaginazione.

Leonardo sapeva che l'Arte, non presentando la natura nella sua realtà, deve talvolta, massime in un primo abbozzo, aggiungere qualche cosa alla vivacità dei suoi movimenti ed alle ondulazioni dei suoi contorni, per fare in seguito scomparire un tale eccesso, e ritornare alla semplice verità, senza perdere nulla del necessario fuoco, quando trattasi di terminare la composizione. Così le sue figure hanno sempre un'espressione giusta, semplice, dolce ed ingenua.

Le tavole che io pongo qui sotto gli occhj dei lettori ne somministrano interessanti esempj.

Nella testa della B. Vergine, in quelle del bambino Gesù e del pio donatore, della tavola CLXXIV, si ammirano espressioni variate, pacifiche, convenienti al sesso, all'età, al rango di ciascun personaggio; nelle fattezze del Cristo, della tavola CLXXVI, vedesi la dignità e la mansuetudine; nella Cena, della tavola CLXXV, vi sono i più variati sentimenti, la espressione dell'amore e della fede del maggior numero degli Apostoli, quella del dubbio di alcuni, e del tradimento di un solo, ed in generale un'energia, una precisione di cui l'Arte non aveva ancora offerto alcun esempio.

Quanto al colorito, Leonardo da Vinci fece uso nei suoi freschi di una pratica che sembra essergli stata particolare e nella quale potrebbesi forse criticare una diligenza troppo ricercata. Credesi che una tale pratica abbia nociuto alla durata della pittura in cui rappresentò la Cena, e che l'effetto sia stato potente e subitano: imperciocchè quella pittura ha perduto il suo splendore in brevissimo tempo. Non trovai egualmente danneggiato il dipinto a fresco del chiostro di sant'Onofrio di Roma, dal quale ho potuto prendere i calchi delle teste incise sulla tavola CLXXIV. I contorni furono copiati senza difficoltà, con sufficiente esattezza per non aver nulla perduto della correzione dell'originale, e di ciò, che ne costituisce il carattere proprio.

Questo gran pittore dipingeva sul legno in una maniera affatto differente ed il di cui effetto è veramente mirabile. Il suo metodo non consisteva in altro fuorchè in una imitazione intelligente ed accurata del vero; sembrava aver ricevuto il processo dalla stessa natura per formare le carnagioni le più gentili. Non sono nè tocchi, nè tinte isolate, ma degradazioni e passaggi disposti da un pennello, di cui non si vedono le traccie. Le leggi della prospettiva e la vera teoria della luce e delle ombre, che Leonardo possedeva sì bene, non cessarono mai di essere la sua guida. Ecco la ragione per cui

quando si osservano i suoi quadri da lontano, hanno essi tutta l'apparenza del rilievo, ed ecco il perchè, avvicinandosi, trovasi un perfetto accordo nei toni.

Questo merito è soprattutto rimarcabile nei suoi ritratti. Il soffio della vita sembra animarli, ed una grazia incantatrice li rende bellissimi. Tale è quello che si conserva nella raccolta del principe Poniatowski, e credesi rappresentare una delle due donne milanesi amate dal duca Lodovico: tali sono altresì due figure di un quadro del palazzo Barberini, conosciute sotto il nome della Vanità e della Modestia. La tavola CLXXV ne dà un'idea sotto il N.° 5.

Finalmente è per effetto di questi differenti mezzi riuniti, l'invenzione, il disegno, l'espressione, il colorito, che lo spirito e gli occhj trovano nelle sue opere tutte le attrattive proprie a soddisfarli.

Questo grande artista fu dotato, in un grado non meno eminente del dono di piacere per le sue qualità personali. Parlava egli con nobiltà e grazia. Poeta, musico, geometra, possedeva tutti i talenti la di cui sorgente è nell'immaginazione, e tutte le scienze fondate sul calcolo.

Una riunione sì rara di brillanti qualità lo resero caro a tutti gli uomini sensibili al vero merito.

Passò egli dei giorni felici a Milano, presso una famiglia illustre, in cui il gusto per le Belle Arti è ancora in oggi una qualità ereditaria.

Uno dei membri della suddetta famiglia, Francesco Melzi, suo allievo, accompagnollo in Francia, stette presso di lui fino ai suoi ultimi momenti, diventò suo segretario, e fu altresì incaricato dell'esecuzione della sua ultima volontà, con un testamento fatto ad Amboise, il 18 aprile 1518.

Fra i principi che seppero apprezzare i talenti di Leonardo, Lodovico il Moro, duca di Milano, fu quello che più di tutti lo mise a profitto. Lo tenne presso di lui dall'anno 1485 fino all'epoca delle sue disgrazie.

Il duca Valentino Cesare Borgia, servissi di lui come architetto e come ingegnere, verso l'anno 1502.

Dopo la battaglia d'Agnadello che Luigi XII, re di Francia, vinse nel 1509; quel principe incaricollo della direzione delle feste trionfali celebrate in occasione di quella vittoria, lo nominò suo pittore, aggiugnendo a questo titolo uno stipendio annuo.

Giuliano de' Medici lo condusse seco lui a Roma, in occasione della esaltazione al trono pontificio di suo fratello Leone X, nel 1513.

Leonardo fermossi poco tempo in Roma nè vi fece molte opere, a cagione di alcuni dispiaceri che dovette soffrire in conseguenza del favore che godevano di già Michelangelo e Raffaello, suoi rivali molto più giovani di lui, ma che non tardarono molto ad accorgersi del torto che ebbero di avere lottato con un sì grand' uomo.

La benignità e la protezione di Francesco I, re di Francia, lo consolarono. Quel principe lo tenne presso di sè più intimamente ancora, che non aveva fatto Luigi XII, e lo condusse seco lui in Francia, quando ritornovvi nel 1516. Sgraziatamente in età avanzatissima e di una assai cagionevole salute, non potè Leonardo lasciare in quella contrada alcuna produzione del suo pennello, essendo morto presso Amboise nel giorno 2 maggio dell' anno 1519 in età d' anni sessantasette.

Fu per lungo tempo creduto che Leonardo spirasse fra le braccia di Francesco I: in oggi questa opinione viene considerata come erronea: è però ben doloroso di dover rinunziare all' antica tradizione; imperciocchè un tale avvenimento avrebbe fatto un eguale onore al principe che all' artista (*).

Se di tutti i generi di gloria il più lusinghiero è quello di essere utile agli uomini nello stato in cui il destino ci ha collocati, Leonardo da Vinci dovette compiutamente godere di una sì delicata soddisfazione.

Provocò, a Milano, sotto Lodovico il Moro, la fondazione dell'Accademia che prese il suo nome; ed è probabile che i precetti di cui ridondano le molte sue opere manuscritte fossero destinati all' istruzione degli allievi che vi accorsero ben tosto in grandissimo numero (**).

(*) Un fatto della stessa natura non onora meno la regina Margherita di Navarra, sorella di Francesco I, chiamata dai poeti contemporanei la decima Musa e la quarta Grazia.

Stimava essa particolarmente un letterato chiamato Giacomo Le Fèvre d' Estaple, e talvolta andava seco lui a pranzo in campagna. Un giorno dopo di averla ringraziata di un tanto onore, in fine del pranzo, le dimandò il permesso di ritirarsi per prendere riposo, ma con un tono di voce proprio a far pensare che egli credeva ben prossimo il suo fine: era in età di centun anni. La regina inquieta lo seguì bentosto nel suo appartamento e trovollo che spirava.

(**) *Quæque scribendo docuit, pingendo probavit.*

Di questa doppia maniera di insegnare ne derivava agli allievi una tale facilità per fare bene e per imitarlo, che molte delle loro opere, e particolarmente quelle di Bernardino Luino o Lovino, e di Cesare da Sesto, sono in oggi confuse colle sue.

In prova di quanto asserisce qui il ch. sig. D'Agincourt diremo, che la pittura da lui citata più sopra, a pag. 292, rappresentante la Vanità e la Modestia, (tav. CLXXV, N.° 5) e che egli giudicò, con tanti altri, essere opera di Leonardo è invece, come ormai sembra indubitato, lavoro di Bernardino Luino. *Il Trad. C. Z.*

I suoi lavori d'Architettura idraulica contribuiscono ancora in oggi a proteggere e fecondare il territorio Milanese.

L'arte della statuaria fece grandissimi progressi in conseguenza delle sue osservazioni e de'suoi esperimenti sulle operazioni della fusione.

Ma fu principalmente la Pittura, di cui professava tutti i generi, che ebbe verso di Leonardo obbligazioni dirette, a cagione del trattato da lui scritto su tale argomento. Sembra che quest'opera, la sola fra le molte di Leonardo pubblicata colle stampe, sia stata composta nel 1498.

In quello scritto, pieno di eccellenti principj, l'autore dimostra come coll'ajuto dell'anatomia il disegno deve toccare alla maggior sua correzione; come dalle esatte proporzioni del corpo ne deriva la bellezza delle forme e dalla sua ponderazione la grazia dei movimenti.

Insegna egli la composizione materiale dei colori, e l'arte di produrre effetti piacevoli nel colorito. Malgrado il disordine in cui sono i suoi manuscritti, proveniente forse dal cattivo stato in cui gli ha lasciati, chiunque vi sappia ben leggere, vi trova tutta la istruzione che può desiderare e sarebbe non difficile di provare che molti trattati posteriori contengono interessantissime nozioni copiate, senza neppure farne un cenno, dal libro di Leonardo.

Quelle lezioni scritte, fondate sopra basi solide, ed aggiunte alle altre che risultano da una serie di produzioni stimabili non interrotta da tre secoli, danno alla Scuola Fiorentina un diritto incontestabile e particolare all'onore dell'insegnamento classico (*).

(*) Se noi non vogliamo tener conto di alcuni scritti sulla Pittura, pochissimo conosciuti in oggi, come sono quello attribuito a Vincenzo Foppa, pittore milanese che può averlo composto verso l'a. 1407, e quello del Cennini, del 1437, nel quale trattasi piuttosto del meccanismo della Pittura, che del fondamento essenziale dell'Arte, la prima opera che desta qualche interesse è quella di Leon Battista Alberti.

Non si hanno notizie certe sulla prima edizione: la più antica conosciuta è quella di Basilea, 1540, in 8.°, in latino.

La più antica traduzione, in italiano, è quella di Lodovico Domenichi, stampata a Venezia, nel 1547, in 8.°, di 44 pagine. Ne furono fatte posteriormente molte altre, di cui una trovasi in principio della prima edizione del Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci.

Questa piccola opera di Leon Battista Alberti è certamente assai inferiore di merito a quella dello stesso autore sull'Architettura. Vi si trova però la sagacità ed anche la profondità delle idee di quest' illustre scrittore, uno dei primi che all'epoca del rinnovellamento delle Arti abbia trattato questo argomento con qualche filosofia. Non è il tutto esposto colla estensione che si potrebbe desiderare; tutto però vi si trova indicato e talvolta con una sola parola. Sono i germi di una moltitudine di osservazioni, di principj, di precetti, la di cui energica semplicità è più piacevole e certamente di un maggiore vantaggio per le buone menti, che non le prolisse spiegazioni con cui furono ben di frequente oppresse in tempi posteriori. Leggere il testo dell'Alberti, è assistere alla nuova formazione degli elementi dell'Arte.

Quando si paragona la dottrina contenuta in quest'opera coi principj stabiliti da Leonardo, quasi un mezzo secolo dopo, verso l'a. 1498, non si può metter in dubbio che abbia il Vinci conosciuto lo scritto dell'Alberti,

Nei secoli XIII e XIV, è Giotto che dirige gli spiriti; nel XV è Masaccio; nel XVI è Leonardo.

e che ne abbia fatto l'oggetto delle sue meditazioni, nel medesimo tempo che profittava di tutto ciò che i lavori de' suoi contemporanei e le sue proprie ricerche gli avevano insegnato sulla teoria e sulla pratica dell'Arte.

Sappiamo che l'opera di Leonardo da Vinci è stata pubblicata per la prima volta da Raffaello Du Frêsne, in italiano, col titolo di: *Trattato della Pittura di Leonardo da Vinci, nuovamente dato in luce, con la vita dello stesso autore;* Parigi, 1651, in foglio. Questa edizione è corredata di figure utili alla intelligenza del testo, disegnate da Nicola Poussin; di maniera che gli amatori dell'Arte vanno debitori a due Francesi della pubblicazione di una sì eccellente opera.

Dopo questi due trattati veramente classici, ne citerò un terzo, sebbene appartenga esso ad un'età posteriore ai limiti che mi sono proposto, essendo quello che si approssima di più ai due precedenti, e pel tempo in cui fu scritto, e per i principj che contiene. L'autore è Paolo Giovanni Lomazzo, pittore milanese, che pubblicollo a Milano, nel 1584, in 4.°, col seguente titolo: *Trattato dell'Arte della Pittura, diviso in sette libri, ne' quali si contiene tutta la theorica et la pratica di essa Pittura, ecc.*

Nei primi cinque libri tratta il Lomazzo di ciò, che egli chiama la teorica, e li divide come segue:

1.° Proporzione, cioè disegno;

2.° Movimento, cioè espressione;

3.° Colorito, o maniera ed uso dei colori;

4.° Ombre e lumi, o chiaroscuro, denominazione che non era ancora conosciuta;

5.° Prospettiva.

Nel sesto libro parla egli della pratica facendo nondimeno ancora alcune osservazioni sulla teoria.

Il sesto libro è pieno di fatti storici propj ad offrire soggetti di quadri.

I principj dell'autore sono eccellenti, ma confusi con prolisse descrizioni delle minime operazioni dell'Arte.

Quanto agli esempj che cita in appoggio, sono essi scelti fra le migliori opere dei grandi maestri, di Raffaello cioè, di Michelangelo, di Tiziano, del Correggio, che aveva egli ben studiati.

Apparisce altresì chiaramente nel leggere questo Trattato, che il Lomazzo conosceva benissimo i due dell'Alberti e di Leonardo; il primo dei quali era già pubblicato colle stampe, e le copie manuscritte del secondo erano certamente assai diffuse per servire di manuale agli Artisti.

Il Lomazzo ne aveva fatto uso per il perfezionamento delle sue proprie pitture, quando, nel 1571, in età di trentatre anni diventò cieco. Così la sua opera è il frutto di una buona pratica e di una profonda meditazione.

Indipendentemente da molte poesie, che non mancano di pregio (stampate a Milano nel 1587, in 4.° col titolo di *Rime*) nelle quali vi sono alcune notizie sulla sua vita, le sole giunte fino a noi, abbiamo del Lomazzo una seconda opera pubblicata a Milano, nel 1590, in 4.°, e dedicata a Filippo II, re di Spagna; è intitolata: *Idea del Tempio della Pittura.*

Quest'opera tratta dell'origine e dei principj dell'Arte. La sua distribuzione è strana, come stravaganti ne sono talvolta le idee. L'autore fa innalzare ed amministrare il tempio della Pittura da sette governatori, come il mondo riceve l'influenza da sette pianeti. L'Arte è divisa in sette parti, a ciascuna delle quali presiede particolarmente uno dei sette governatori, distinto questo pure sotto i due emblemi di uno dei pianeti e di un metallo col quale il suo stile supponesi aver qualche rassomiglianza. Ciascuno dei sette governatori ha altresì la sua statua, la quale pure è formata del metallo che corrisponde al suo carattere.

Il primo di essi è Michelangelo; la sua statua è di piombo, a cagione della forza delle sue concezioni. Il secondo è Gaudenzio Ferrari; la sua statua è di stagno, alludendo alla maestà con cui rappresenta le cose divine. Il terzo è Polidoro da Caravaggio; la sua statua è di ferro, come il suo stile, *di grandissima furia e fierezza.* Il quarto è Leonardo da Vinci; la sua statua è d'oro, pel dolce splendore e per l'armonia del chiaroscuro delle sue pitture. Raffaello è il quinto; ha egli una statua di rame, per significare la fermezza della sua amatita e la sublimità del suo talento. Andrea Mantegna è il sesto; la sua statua è tutta coperta di mercurio, facendo allusione alla destrezza della sua mano. Tiziano è il settimo ed ultimo; ha una statua d'argento, per la savíezza del suo stile e per la dignità delle sue invenzioni.

Ma in mezzo a tante stravaganze trovansi utili osservazioni, interessanti racconti ed eccellenti principj che l'autore aveva ricevuto da Leonardo da Vinci e da Gaudenzio Ferrari.

Furono pubblicati nel secolo XVI, molti trattati relativamente a ciascuna delle differenti parti dell'Arte di dipingere, ed alcuni anche sul finire del XV. Uno dei primi e dei più rimarcabili è quello di Fra Luca Pacioli, che insegna le proporzioni e la teoria della prospettiva. Ne ho parlato lungamente in una nota relativa all'Architettura. L'autore contemporaneo ed amico di Leonardo da Vinci, trovavasi con lui nello stesso tempo in Milano. Le opere dell'uno e dell'altro non hanno potuto che vantaggiare reciprocamente colla comunicazione che quei due sommi uomini si fecero delle loro cognizioni, nuove e rare a quell'epoca.

L'insegnamento passa in seguito nelle mani di Michelangelo, ed i suoi buoni effetti continuano ancora dopo la morte di quel maestro, mercè la direzione che gli danno tre altri grandi pittori delle Scuole Romana, Veneta e Lombarda, ristauratori dell'Arte moderna a lui contemporanei.

T. CLXXVII. Disegno di Michelangelo: studio anatomico. XVI secolo.

Abbenchè non si possa muovere alcun dubbio sullo studio, che gli antichi facevano dell'anatomia relativamente alle arti del disegno, e sebbene la loro perfezione nelle forme e nelle proporzioni del corpo umano sia evidentemente il frutto della cognizione, che ne avevano essi acquistata, non si è però trovato finora alcun monumento antico, il quale rappresenti cioè uno scheletro od uno scorticato, proprj a servire di modello all'artista. Se avvi qualche immagine di scheletro intiero, non sembra che sia stata modellata pel suddetto scopo.

Il primo fra i moderni, che applicossi a questa scienza, fu Luca Signorelli: ma è stato più di tutti Michelangelo, che guidò verso questo punto capitale l'attenzione delle Scuole ed in particolare della Scuola di Firenze. Se l'uso, che ne fece non fu sempre degno di elogi e se gli imitatori di quel gran maestro spinsero ancora più oltre i suoi difetti, lo studio dell'anatomia però favorì sommamente i progressi i più importanti che fece l'arte del disegno dopo quell'epoca.

Michelangelo aveva assai per tempo conosciuto, che senza una profonda cognizione della direzione delle ossa e delle loro forme, non sarebbe stato possibile di stabilire con precisione la direzione e le forme dei muscoli; e che senza una cognizione egualmente intima del nascimento, della apposizione e dei movimenti dei muscoli, non si può dare ai contorni esterni la loro vera conformazione ed ancora meno esprimere quel grandioso, cui la elevazione naturale della sua mente lo chiamava, e penetrato da queste verità, applicossi egli medesimo alle dissezioni dei cadaveri con una tale assiduità, che la sua salute funne alterata.

La sua maniera di vedere e studiare la natura e di imitarla con lavori forti ed arditi, vedrassi nelle tre tavole seguenti.

La tavola CLXXVII offre l'incisione di un disegno fatto alla penna, rappresentante uno studio anatomico. Sopra una tavola è disteso un cadavere scorticato, nello stomaco del quale è piantata una candela, che colla pallida sua luce illumina due personaggi collocati l'uno presso i piedi, l'altro verso la testa; questi, i di cui lineamenti del volto ci fanno conoscere essere

Michelangelo medesimo, tiene un compasso con una mano e coll'altra sembra ordinare al suo compagno di appoggiare con forza il dito sopra un certo muscolo, per vederne e studiarne il movimento. L'attenzione e la precauzione timorosa, con cui quest'ultimo, munito di uno scalpello, partecipa a quella ricerca, sono espresse con uno spirito e con una verità, tanto più ammirabili, in quanto che i contorni ed i lineamenti di quelle figure sono appena schizzati.

In questa strana scena, che non si osserva *sine quodam terrore*, come Petronio diceva dei disegni di Protogene, volle senza dubbio Michelangelo rappresentare l'immagine di quella lezione di anatomia pittoresca, che egli diede al suo allievo Condivi, sul cadavere di un giovane moro, procuratogli da maestro Realdo Colombo, abile chirurgo e suo amico (*).

Il sig. Mariette fece menzione di questo curioso disegno, sotto il N.° 18, del dotto Catalogo che compilò della raccolta del sig. Crozat, dopo la morte del quale lo acquistò egli per aumentare la propria, ed alla vendita di quest'ultimo passò nella mia, con altri disegni di quel gran maestro, che formano le due tavole seguenti.

T. CLXXVIII. Altri disegni di Michelangelo; studj di diverse parti del corpo umano.

La tavola CLXXVIII presenta alcuni studj, più avanzati del precedente e che ne sono il risultamento. Sono gli studj, parlando dei quali il sig. Mariette, nelle sue osservazioni sulla vita di Michelangelo del Condivi (edizione di Firenze, 1746, in foglio), così esprimesi al N.° 45: « Incominciava egli dallo stabilire il carcame di una figura, ne disegnava cioè lo scheletro, e quando erasi assicurato della situazione che i movimenti della figura facevano prendere alle ossa, le rivestiva dei loro muscoli, poscia li cuopriva di carne. »

Ben si conosce, dalla solidità di un tale procedimento, il maestro che produsse tante dotte sculture; ma vi si scorge altresì la sorgente dei difetti che appariscono talvolta nelle sue opere, come articolazioni troppo pronunziate, carni troppo pesanti e grossolane, ed in generale un disegno troppo risentito (**).

(*) Ecco le parole colle quali lo stesso Condivi racconta questo fatto: « Cominciò a conferire con messer « Realdo Colombo, notomista e medico cerusico eccel« lentissimo, ed amicissimo di Michelangelo e mio; il « quale per tale effetto gli mandò un corpo morto di « un moro, giovane bellissimo, e quanto dir si possa, « dispostissimo: e fu posto in sant'Agata, dove io abi« tava, ed ancor abito, come in luogo remoto: sopra « il quale corpo Michelangelo cose rare e recondite « mi mostrò forse non mai più intese, ecc. » Condivi, *Vita di Michelangelo Buonarroti;* Firenze, 1746, pag. 50 e 85.

(**) Winchelmann, nel Trattato preliminare ai suoi *Monumenti antichi inediti*, paragona questo difetto alle opere degli Etruschi, del secondo stile dell'Arte, i di cui caratteri distintivi sono il risentimento del disegno

L'esagerazione delle attitudini e della espressione in cui è altresì caduto, non sono meno sensibili negli schizzi di un gruppo della Madonna Addolorata e di alcune altre figure, i di cui calchi vedonsi pubblicati sulla tavola CLXXIX (*).

T. CLXXIX. Altri disegni di Michelangelo; primi pensieri, schizzi. XVI Secolo.

Bisogna tuttavia confessare che i disegni originali imitati sulla presente tavola sono pieni di spirito e di vita ed inspirano il più forte interesse. Ci e l'affettar delle mosse e della azione. Ne offre per esempio una delle pietre incise di quella Scuola, quella che rappresenta Tideo, padre di Diomede, incisa sotto il N.° 106.

(*) Esaminiamo ancora attentamente le sorgenti dello stile di Michelangelo e l'effetto che produce sul nostro spirito: malvolentieri si abbandona quest'uomo maraviglioso.

Sembrami che ciò che imprime alle sue opere un carattere straordinario, è primieramente che egli dà a tutto il corpo forme grandiose e contorni arditi; stile per mezzo del quale produce sull'organo della vista un effetto imponente, e tocca vivamente l'animo nostro; secondariamente che, pieno di una vita sovrabbondante, la versa a man piene sulle sue figure.

Ecco ciò, che lo distingue; ma da questo vantaggio che innalza le sue produzioni fino al sublime, risulta nell'espressione un eccesso abituale che pecca contro la convenienza. Ciò scorgesi parzialmente nel Cristo del Giudizio Universale, che scaccia lungi da lui i reprobi. Quella figura manca di nobiltà nell'attitudine, ed il suo gesto non esprime la volontà tranquilla, che basta ad un Dio perchè sia obbedito. Gli antichi hanno espresso molto più convenevolmente il medesimo pensiero nella posatura del Dio che ha ucciso il serpente Pitone.

Quanto alle figure dipinte ai lati delle fenestre della Cappella Sistina, e rappresentate in uno stato di riposo, bisogna convenire che Michelangelo diede loro vita e carattere senz'alcuna affettazione. Ricevettero elleno il loro calore dal principio attivo di cui la sua anima era in certa qual maniera sopraccaricata.

Ha introdotto un piccolo numero di donne nel suo Giudizio Universale, forse perchè non si prestavano esse abbastanza allo sviluppo delle sue cognizioni anatomiche. Ma le figure dei giovani nelle diverse pitture della Cappella Sistina hanno la morbidezza delle donne; nei loro contorni non avvi nulla di pronunziato fortemente come nelle figure di età matura.

In una delle grandi pitture della volta mostrò una grazia, che in altre composizioni non gli è molto famigliare, e che l'idea della prima donna fece senza dubbio nascere nel di lui spirito. Eva, nell'istante nel quale riceve il pomo, lascia vedere, nella inflessione della sua testa e nel movimento del suo corpo, il dubbio, l'inquietudine da cui è fomentata. La sua attitudine è ingenua ed interessante; il disegno di questa figura è nobile e corretto; non è un'imitazione dell'antico, ma sibbene la stessa natura nella sua freschezza e nella sua primitiva purezza.

L'antico presenta la natura più bella che non è in fatto, con una scelta moltiplicata per mezzo della quale ne forma l'immagine: ma l'oggetto è in allora sì perfetto, che si dispera di poterne avere uno simile. Gli artisti che sull'esempio di Michelangelo hanno dipinto la natura come noi la vediamo, senza aggiungervi nulla di ideale, l'hanno espressa in una maniera più conforme ai nostri desiderj: imperciocchè rappresentata in tal modo possiamo pure sperare di averla talvolta ad incontrare.

La potenza del disegno è tale che egli crea, per così dire, da sè solo gli effetti del colore: ne resta ognuno convinto esaminando il colorito delle pitture di Michelangelo; è per mezzo del disegno che ottiene egli i suoi effetti più veri.

Quest'abile pittore non è colorista nella Cappella Sistina, se non perchè egli è gran disegnatore. Per dare a ciascuna parte il proprio rilievo, a ciascun muscolo il suo luogo, come faceva nella Scultura, la Pittura non gli offriva altra risorsa fuorchè quella del chiaro e delle ombre, e ne fece il più intelligente uso. Si esamini ben da vicino ed ognuno persuaderassi che questo gran maestro ha ben dipinto perchè ha ben disegnato.

Aveva egli studiato così profondamente le forme dei corpi, le conserva egli sì bene, che anche in mezzo al più luminoso splendore, le loro ondulazioni non potevano nascondersi ai suoi sguardi.

I suoi panneggiamenti sono belli, perchè li fece obbedire al nudo che cuoprono e perchè le forme del nudo essendo generalmente esatte e grandiose, hanno prodotto pieghe giuste e semplici nei panneggiamenti medesimi. Tali sono le belle pieghe delle vesti dei Profeti e delle Sibille nella Cappella Sistina.

Finalmente allorchè in mezzo a tante bellezze si incontrano nelle produzioni di questo gran maestro alcune espressioni esagerate, qualche errore nel costume, contro la storia, contro la proprietà degli argomenti, non potrassene dare la causa all'ardore, all'impetuosità del suo genio? Siffatti errori sono forse diversi da quelli di Dante, di Shakespear e di Corneille? Spiriti sì fattamente elevati, occupati abitualmente di immagini sublimi, non distinguono, non imitano che le grandi linee o le grandiose masse: il restante sfugge dai loro occhj.

troviamo col pittore: vediamo la docile sua mano obbedire ad una anima ardente.

È dalla loro costituzione morale che gli artisti attignono il tipo proprio delle loro invenzioni; là è il principio del loro stile; là è la causa delle abitudini cui il loro talento si abbandona, e della fisonomia particolare che prendono le loro opere. Sembra perfino, se si considera l'esteriore di un gran maestro, che vi si trova il carattere del suo genio. Ed è così che la vivacità, il fuoco, il terribile delle idee di Michelangelo si manifestano nei lineamenti del viso e quasi direbbesi nelle forme della sua testa, che vedrassi incisa nella parte inferiore della tavola CLXXX.

T. CLXXX. Il Giudizio Universale. Composizione.

Ma il genio di questo pittore sublime trovasi tutto nella sua celebre composizione del Giudizio Universale, che adorna la Cappella Sistina.

Quale imponente e magnifico spettacolo! Vasto campo al suo ardimentoso pennello, il fondo della suddetta Cappella fu tutto coperto di figure sì numerose, sì variate, che credesi di vedere colà un'immagine dell'universo, prima che la morte abbia troncate tutte le vite de'suoi abitanti. Non è già l'orgine del genere umano che ci presenta quell'immensa pittura; è la nuova vita colla quale deve essere rigenerato dopo la morte. Un Dio vendicatore e rimuneratore distribuisce le creature in due parti: per le une la beatitudine eterna; per le altre gli eterni tormenti. Il timore e la speranza impresse in tutte le anime si manifestano all'esterno con una sorprendente varietà di gesti e di attitudini. Non si può, generalmente parlando, non concedere che sia la scienza del disegno che facilita lo sviluppo delle idee e che somministra i mezzi di esprimerle con giustezza: ma siffatta verità non fu mai attestata meglio che con questo capolavoro, in cui la matita fa servire con una eguale precisione all'espressione degli affetti dell'anima, i movimenti i più arditi, i più dotti scorci (*).

I diversi sentimenti da cui sembra penetrato ciascun personaggio sono sì vivamente espressi, che se alcuno volesse descrivere gli effetti del grande avvenimento della risurrezione e del giudizio universale, gli basterebbe di mostrarne questa terribile immagine (**). La moltiplicità delle figure, e

(*) *Quidquid erat formæ, scivit Bonarota potenter.*

Du Fresnoy, vers. 512.

(**) È ciò, che ne pensava un artista contemporaneo ed uno dei primi che abbiano scritto sulla sua Arte. Il Lomazzo nel suo Trattato della Pittura, lib. I, cap. 1, fa una descrizione del Giudizio Universale dipinto da Michelangelo, che riuscirebbe certamente interessante se si avesse a paragonare con quella fattane pochi anni prima da un celebre scrittore, il quale, alle

soprattutto l'estrema diversità dei gruppi e delle attitudini producono, è vero, osservando questa pittura troppo da vicino, qualche confusione: ma che l'osservatore se ne allontani bastantemente, e quella spezie di disordine presenterà anzi una viva immagine del momento terribile che l'artista volle rappresentare; torni allora l'osservatore ad avvicinarsi, ed in ciascun gruppo, in ciascuna figura, troverà le più energiche espressioni, le più spaventose verità, le più sublimi bellezze.

Aggiugnerò altresì, che se vi sono in questa immensa composizione alcune attitudini le quali sembrano fuori dell'ordinaria natura, ciò forse dipende dall'avere l'artista potuto credere che le vaste dimensioni dell'opera allontanando molto il punto di vista dal quale doveva essere considerata, avrebbero fatto perdere od almeno diminuire una tale esagerazione colla lontananza e che perciò diventava anzi necessaria (*).

Mi sia permesso, a questo proposito, di paragonare fra di loro l'immortale autore del Giudizio Universale ed il padre del teatro tragico dei Greci. Nel fare il ritratto del poeta sarammi di guida l'ingegnoso racconto che leggesi nel viaggio d'Anacarsi.

Eschilo e Michelangelo avevano ambedue ricevuto dalla natura un'anima ardente; ambedue volevano inspirare il terrore piuttosto che la pietà; e ben

molte pretensioni che aveva, univa anche quella di vedersi buon giudice di Belle Arti: parlo qui dell'Aretino, che per la stravaganza delle idee e delle espressioni rassomiglia talvolta a Michelangelo.

L'Aretino mandogli quella descrizione in una lettera, in data del 15 di settembre dell'anno 1537, la quale fu inserita nella Raccolta delle Lettere Pittoriche, tom. III, pag. 58, N.° XXII; e Michelangelo gli rispose con una lettera, che trovasi nella medesima Raccolta, tom. II, pag. 17, N.° IV.

La condotta dell'Aretino e la sua maniera di esprimersi relativamente agli artisti ed ai loro talenti, sono un'aggiunta da fare al carattere di quell'uomo forse troppo odiosamente famoso.

È noto come l'Aretino, avido di ricchezze e di fama, prodigalizzava le lodi o la satira, pro o contro i sovrani ed i letterati, a norma dei benefizj che riceveva, o che gli erano ricusati. Preteso amatore di Belle Arti, trattò con eguale misura gli artisti che le esercitavano con qualche celebrità, dal principio fino verso la metà del secolo XVI, e questi lo hanno generalmente trattato collo stesso riguardo che ne avevano i re ed i letterati, pel timore che inspirava loro la sua penna. Sembra che avesse egli fatto una raccolta di disegni e di quadri: ne accattava da tutti gli artisti dando loro argomenti di composizioni, idee, consigli, lezioni, ecc. I suoi scritti hanno talvolta molta energia, ma, generalmente parlando, sono sparsi di idee singolari, di espressioni esagerate, di cattivo gusto e buttate qua e là all'azzardo.

Le prove di questa mia opinione, in ciò che concerne le arti, si troveranno non solamente nella sopraccitata descrizione, ma altresì nelle diverse lettere della medesima Raccolta, tom. III, pag. 58, 71, 82, 83, 86, 88.

Fu per vendicarsi del rifiuto di Michelangelo, al quale con diverse lettere aveva inutilmente chiesto dei disegni, che impegnò Lodovico Dolce a scrivere il dialogo sulla Pittura, intitolato l'Aretino, e nel quale figurava egli medesimo come interlocutore. L'Aretino critica, non senza qualche ragione lo stile di Michelangelo, osando però rimproverargli l'indecenza di alcune figure del Giudizio Universale; sfrontatezza senza esempio, poichè tutti sanno quanto l'Aretino colla sua vita privata e co' suoi scritti abbia scandalosamente oltraggiato i costumi.

(*) Le figure sono anche talvolta fuori del loro luogo conveniente; ma Dante, Shakespear, Milton, Michelangelo, non avrebbero forse perduta una parte della loro energia, se si fossero sempre soggettati alle leggi della convenienza?

alieni dal raddolcire certi caratteri, fu anzi loro scopo il mostrarne tutto il vigore. Nella tragedia dell'uno come in questa maschia concezione dell'altro, lo spavento li precede giganteggiante; imprime esso un timore profondo e salutare. Colpiti dall'idea dei delitti di cui l'uomo si rende colpevole e di quella dei mali che ne sono l'inevitabile conseguenza, hanno essi collocato sopra di lui la celeste vendicatrice giustizia. Strascinati dal loro entusiasmo, moltiplicano i movimenti e le espressioni figurate: sotto il loro vigoroso pennello, i racconti, i sentimenti si cambiano in immagini, e queste immagini rapiscono per la loro bellezza e per la loro singolarità; finalmente ambedue hanno talvolta a rimproverarsi l'elevatezza eccessiva delle loro idee, la penosa disposizione dei loro piani, l'apparecchio gigantesco delle loro espressioni.

L'aspetto della tavola che noi esaminiamo farà conoscere tutta la grandezzà di Michelangelo: gli eccessi in cui è caduto saranno riconoscibili nelle teste incise in una proporzione maggiore, al piede della tavola (*).

Quanto al colorito, sembra che Michelangelo, come Raffaello, principalmente occupato del disegno e della espressione, non siasi servito del colore se non nella intenzione di rappresentare più sensibilmente i soggetti (**).

(*) Furono quelle teste copiate dalla pittura originale, dal sig. Camuccini, giovane pittore romano di grande speranza.

(**) Egli è impossibile che lo stile di Michelangelo, in ciascuna delle tre arti che egli ha coltivato, non sia stato e non sia ancora l'argomento di opinioni differentissime. A ciò che dissi a questo riguardo nella spiegazione delle tavole LIX e LX dell'Architettura, aggiugnerò alcune osservazioni che appartengono alla storia delle opere di questo gran maestro, e spiegano le cause della loro influenza. Io le metto qui, per la ragione che risguardano esse più particolarmente la Pittura, e perchè ci guidano nel fare un chiaro ed interessante confronto fra lo stile di Michelangelo e quello del più celebre de' suoi rivali.

Raffaello era giunto all'apice della sua gloria, coll'ultima delle sue produzioni, in principio del XVI secolo.

Col quadro della Trasfigurazione superò egli sè medesimo. Dopo la sua morte tutti se ne occuparono e gli artisti lo studiarono con entusiasmo: era in allora giudicato senza passione; l'invidia disarmata permise di apprezzarne sanamente il merito.

La nobiltà, l'eleganza, la purezza del disegno, queste bellezze reali ben sentite formavano per sè stesse la critica dello stile di Michelangelo. Fu questo un colpo dato all'immensa riputazione di cui godeva quest'ultimo. Avanzandosi verso la vecchiaja, vide egli medesimo affievolirsi l'ammirazione di quella maniera terribile, che Dante aveva contribuito a fargli amare; quindi la critica incoraggiata incominciò, essendo egli ancor vivo, a farsi intendere in mezzo agli elogi prodigalizzati ai suoi talenti.

Il famoso Pietro Aretino, sebbene professasse la più alta ammirazione per lui e soprattutto per la pittura del Giudizio Universale, non contento di ciò, che fece scrivere dal Dolce, nell'opera già citata, biasimava, in una delle sue lettere indirizzate all'incisore Enea Vico, nel 1546, ciò che egli chiamava *lo scandalo, la licenza dell'arte di Michelangelo. Lettere Pittoriche*, tom. III, pag. 58, 76, 99, 102.

Il pontefice Paolo IV, scandalezzato dalle molte nudità che vedonsi in quella pittura, le avrebbe fatto cancellare, se non avesse trovato il mezzo di cuoprirne alcune.

Trovansi nei Dialoghi pubblicati nel 1564, da Giovanni Andrea Gilio da Fabriano, sugli errori dei pittori nei soggetti storici, molte osservazioni su quelli commessi nella Cappella Sistina e nella Cappella Paolina.

L'Armenini nel suo libro *Dei veri Precetti della Pittura*, pubblicato nel 1587, mette in bocca di Leonardo

Ciò non pertanto seppe egli farne uso con un felice e raro buon esito, in

da Vinci, sebbene già morto prima che la pittura del Giudizio Universale fosse eseguita, una critica severa di quella composizione.

Ecco ciò, che, negli ultimi anni della vita di Michelangelo, o poco tempo dopo la sua morte, si sono quegli autori permesso di scrivere sulle sue opere, che avevano fin' allora formato l'ammirazione generale.

La Scuola di Bologna fece epoca sulla fine del XVI secolo, colle sue produzioni e colle sue lezioni, come il Poussin nel secolo seguente.

Con un gusto più puro, con una teoria più profonda e più savia, tanto nell'invenzione che nella composizione, e con un disegno più conforme a quello di Raffaello, la Pittura aprissi allora una strada affatto nuova.

Un maggior cambiamento operavasi nello stesso tempo, e fors' anche prima, nel colorito. La perfezione cui era giunto Tiziano a questo riguardo, le grazie che il Correggio aveva sparse a man piene nelle sue produzioni colla magía del suo chiaroscuro, infiammarono le Scuole di Lombardia, di Bologna e di Venezia, ed eccitarono l'entusiasmo degli amatori.

Il principio del XVII secolo produsse pure una rivoluzione a danno di Michelangelo.

L'ammirazione che aveva inspirata, sentimento che va gradatamente infievolendosi nello spirito e nel cuore degli uomini, diminuì considerabilmente.

Le grandi e forti concezioni di quell' uomo di genio, sorgente delle bellezze e dei difetti delle sue opere, non furono il retaggio di alcuno de' suoi successori. Lasciarono esse luogo ad un giudizio migliore nella scelta degli argomenti, ad una maggiore saviezza nella composizione, quindi a più appariscenti bellezze.

Queste parti, più alla portata degli scrittori, diventarono altresì la materia delle loro dissertazioni sulla teoria della Pittura.

Sebbene nelle Belle Arti, come nelle Belle Lettere, la critica non sia sempre compagna di un gran talento, può nondimeno essa divenire capace di distinguere le macchie che guastano un' opera sublime; ecco ciò che succedette relativamente a Michelangelo.

Molti giudici più o meno illuminati rinnovarono le osservazioni già fatte sul frequente di lui obblío delle convenienze.

Gli autori del *Trattato della Pittura e Scultura, uso ed abuso loro*, stampato nel 1652 a Firenze (l'Ottonelli da Fano ed il Berettini da Cortona), e lo Scanelli nel suo *Microcosmo della Pittura*, pubblicato nel 1657, hanno ripetuto i rimproveri dell'Armenini sugli anacronismi.

Nella medesima epoca furono fatti altri non meno gravi rimproveri risguardanti il fondo dell'Arte, e che sortirono dalla bocca di buoni artisti. L'Albano in particolare moltiplicolli senza ritegno: Salvator Rosa egualmente piccante nelle sue pitture e nei suoi versi, lanciava quasi nello stesso tempo, nel 1652, un amaro frizzo contro il Giudizio Universale:

« Michel Angelo mio, non parlo in gioco,
« Questo che dipingesti è un gran Giudizio,
« Ma del giudizio voi ne aveste poco. »

Alfonso Du Fresnoy, autore di un poema stimatissimo, intitolato *De Arte Graphica*, e che puossi collocare nel numero dei pittori che onorano la Scuola Francese, si esprime, in alcune note risguardanti i più celebri pittori, con franchezza e dottrina su ciò, che può meritare qualche censura nelle pitture di Michelangelo.

Tali furono, nel corso del XVII secolo, le principali critiche dirette contro quel gran maestro da artisti e scrittori accreditati. Distrussero siffatte critiche quella spezie di idolatria di cui era stato l'oggetto nel precedente secolo.

In fine, siccome si passa facilmente per un idolo mal fermo dalla venerazione all'insulto, così nel XVIII secolo le censure furono amarissime ed esagerate.

I signori Richardson, padre e figlio, inglesi, pittori-viaggiatori ed autori di molte opere sull'Arte, si distinsero in siffatto genere di attacco. In mezzo a molte riflessioni giudiziose ed anche profonde di quei due scrittori, se ne trovano nelle loro opere alcune esageratamente contrarie ad una pacata e savia critica, frammiste altresì ad inconcepibili errori di fatto. Questi errori furono chiaramente notati nella prefazione di una edizione italiana e francese del *Dialogo della Pittura*, di Lodovico Dolce, stampata a Firenze, nel 1735, in 8.°; ed indicati in una maniera ancor più piccante, sebbene sotto il titolo indulgente di *Singolarità*, dal sig. Walpole nella vita di Richardson, il padre, tom. IV dell'edizione in 8.° degli *Anecdotes of Painting in England*.

Il sig. Fussely, nel suo Saggio sulle grazie, stampato nel 1765, trovò che Michelangelo, in vece di rendere Mosè venerabile lo fece spaventoso; e l'autore *Dell'Arte di vedere nelle Arti del disegno* (l'architetto Francesco Milizia) osa perfino di dire che la testa di Mosè *è una testa di Satiro coi capelli di porco*.

Reinolds, primo pittore del re d'Inghilterra, nei suoi eccellenti discorsi sull'Arte della Pittura, vendicò la fama di Michelangelo contro tante esagerate critiche e contro sì amari rimproveri, e seppe sì bene persuadere i suoi connazionali a favore di Michelangelo, che, non senza qualche pericolo, le opere di quel maestro diventarono il principale e quasi esclusivo studio dei giovani artisti inglesi che si portano a Roma.

Un francese, uomo dotato di molto spirito, in un volume in 8.°, stampato a Parigi, presso Cellot, nel 1783, raccolse tutto ciò, che fu scritto in favore di Michelangelo da più di ottanta scrittori suoi apologisti.

alcune parti della volta di questa medesima Cappella (*). Uno di quei dipinti, preziosissimo e quasi direbbesi perfetto in ogni sua parte, è inciso sotto il N.° 5, abbasso della tavola CCIII.

Quel dipinto rappresenta Dio il quale stendendo la mano, sembra dire all'uomo da lui appena formato: ricevi un'anima, respira e pensa. Quanto è bella quella creatura! quanto nobili ed eleganti le sue forme! Non la cede in grazia e maestà che a quella del Creatore medesimo, ed al gruppo degli spiriti celesti che lo portano sulle loro braccia.

Ma con qual arte è eseguita questa pittura! L'Albano, come ci insegna il Malvasia nella di lui vita, per questa pittura collocava Michelangelo al dissopra di ogni altro pittore.

Molto tempo prima di dipingere il Giudizio Universale, ed ancora assai giovane, Michelangelo aveva ricoperto quella immensa volta di invenzioni subblimi. L'età parve ingrandire il suo talento.

Il colorito del Giudizio Universale è sufficientemente morbido nelle carnagioni delle figure nude: bisogna soltanto convenire che nel totale non produce alcun effetto.

La pittura in cui Michelangelo rappresentò alcuni fatti della storia di san Pietro e di san Paolo nella Cappella Paolina, è moltissimo danneggiata dal tempo e dal fumo delle candele o lampadi che ardono in tempo delle cerimonie religiose.

Il pennello di quel gran pittore offre maggior fuoco in alcuni quadri da cavalletto a lui attribuiti: non sono però privi di qualche esagerazione e presentano alcune tinte troppo forti.

T. CLXXXI. Ritratti di Raffaele Sanzio e di Pietro Vannucci, detto il Perugino, suo maestro. XVI secolo.

Ciascun passo da noi fatto nel vasto campo della Storia appoggiata alle produzioni dei maestri dell'Arte, dall'epoca del suo rinascimento fino all'istante cui siamo giunti, ci lasciò senz'eccezione, anche in favore di Michelangelo, qualche cosa ancora a desiderare. Abbiamo dovuto persuaderci che

Finalmente in principio del corrente secolo, con armi egualmente vittoriose, il cavaliere Boni, assai commendevole per le sue cognizioni nelle Belle Arti, e che ho di già altrove citato, difese egli pure il gran Michelangelo, in una lettera, che fecemi l'onore di dirigermi nel 5 decembre 1808, intitolata: *Riflessioni sopra Michelangelo Bonarotti, in risposta a quanto ne scrisse Rolando Freart, signore di Chambray, nell' opera:* Idée de la perfection de la Peinture; Firenze, in 8.° Fu questo l'immenso campo occupato da quel genio straordinario e nel quale combatterono e combattono ancora i suoi detrattori ed i suoi amici ed ammiratori. Valerio Massimo diceva di Silla: *Quem neque laudare, neque vituperare quisque satis digne potest.*

(*) Il signor Mariette, nella nota XLVII, sulla vita di Michelangelo del Condivi, cita un altro esempio di questo genere, nel quadro in cui Michelangelo dipinse Leda.

mancò alla maggior parte di quegli uomini illustri ciò che devesi chiamare misura, quella misura che, nelle Belle Arti, non è altro se non che il gusto od il retto sentimento del bello e del buono.

Spesse volte nelle loro mani l'Arte restò al dissotto della natura, oppure cercò di superarla e fu troppo affettata.

Venne finalmente Raffaello, il quale dalla natura ricevette il talento e collo studio procurossi i mezzi di riunire ciò che la bellezza del modello e la vaghezza dell'esecuzione possono offrire di più grazioso e di più compito.

Nacque Raffaello nel 28 marzo 1483, a Urbino, dalla famiglia Sanzia, nella quale, creando successivamente molti pittori, che non furono senza merito, la natura sembrava provare le sue forze per formarlo poscia superiore a tutti.

Una figura nobile, un bel corpo, custodia di una bell'anima, un cuore sensibile, una immaginazione feconda e brillante, uno spirito vivo e giusto, queste preziose qualità lo resero eminentemente proprio ad essere scosso dal bello e dal buono, oggetto delle meditazioni del genio. Possedeva egli in supremo grado anche il sentimento dell'ordine e quello della grazia, facoltà rare che egli ricevette dalla natura, in un colla vita. Quasi direbbesi che era nato gran pittore, perchè non ebbe quasi il tempo di acquistare l'istruzione che dà lo studio. Una squisita delicatezza illuminava il suo giudizio, un sentimento pronto lo dirigeva: quindi quella facilità che scorgesi in tutte le sue composizioni e che costituisce uno dei caratteri distintivi del suo stile. I più puri contorni, le più attraenti forme, sembrano cadere naturalmente dalla sua matita, guidata dall'amore della verità. Chi mai vide le sue pitture e non è convinto della giustezza di questi elogi? Chi mai ha potuto vederle, e soprattutto quelle maravigliose in Roma, e non è persuaso che alla facilità, alla grazia, alle toccanti attrattive del vero sapeva riunire tutte le ricchezze permesse alla composizione, tutta la convenienza, tutta la vivacità con cui l'Arte ed il gusto potevano abbellire l'espressione?

Sedici tavole rappresentanti qui molte delle sue opere attesteranno al lettore una siffatta prodigiosa riunione di talenti.

Ma sembrommi indispensabile di avere ad aggiugnere a quest'ammirabile riunione anche le descrizioni di alcune altre delle sue composizioni, i di cui argomenti sono ricavati dalla religione, dalla storia, dalla favola, ovvero dalle scienze morali. Ne conseguirà da questa riunione non solamente

un'occasione di apprezzare un numero maggiore dei bei modelli, che Raffaello lasciò, quasi direi in legato ai pittori, ma darammi altresì l'argomento di un riassunto proprio a terminare utilmente la Storia del rinnovellamento dell'Arte, e questo duplice scopo impegnerà forse il lettore a seguirci con indulgenza nei diversi sentieri che saremo per battere.

Il padre di Raffaello, persuaso dalla propria esperienza che gli esempj domestici sarebbero insufficienti per far sì, che il giovinetto suo figlio giugnesse a superare tutti gli artisti che aveva prodotto la sua famiglia, lo condusse a Perugia, presso Pietro Vannucci, conosciuto col nome di Pietro Perugino, che era in allora capo di una delle migliori Scuole del suo tempo.

I dipinti a fresco e gli altri grandi quadri che quel maestro eseguì in detta città, e la pittura della Cappella Sistina, incisa qui sulla tavola CLXXIII, provano a sufficienza quanto Raffaello poteva approfittare dalle lezioni e dagli esempj del Perugino: lezioni ed esempj proprj a sviluppare le sue disposizioni naturali.

T. CLXXXII. Pitture ad olio, sul legno, di Pietro Perugino e di Raffaello. Fine del XV secolo.

La tavola CLXXXII, sulla quale sono incisi due quadri rappresentanti presso a poco il medesimo soggetto, uno del Perugino, al N.° 1, l'altro di Raffaello, al N.° 2, dimostrerà quanto quest'ultimo, nella sua prima gioventù, sebbene ancora schiavo dell'abitudine di una imitazione quasi direbbesi religiosa, quanto, ripeto, prometteva di superare il suo maestro nelle bellezze dello stile (*).

Il Perugino non accontentossi di dare le sue proprie lezioni a Raffaello: allievo egli della Scuola Toscana, lo condusse ei medesimo in quel paese, verso l'anno 1503; ne percorsero insieme i luoghi principali e fu a Firenze che Raffaello fermossi più lungamente, per terminare i suoi studj: simile ad un'ape che dopo di avere errato nelle pianure dell'Attica, si ferma sul monte Imetto, per succhiarvi il miele più delicato.

(*) Può il lettore formarsi un'idea esatta dei progressi di Raffaello ne' suoi studj, paragonando fra di loro le due composizioni incise sulla presente tavola.

Nella seconda la B. Vergine presenta al suo Divino Figliuolo il fanciullo mortale che deve essere il suo precursore, e l'avvicina a lui con tutta bontà. È accompagnata da san Pietro e san Paolo e da due Sante. Dissopra, in una parte separata, ma che appartiene però al quadro, l'Eterno Padre fra due angioli, benedice tutti quei santi personaggi, che la sua eterna provvidenza avvicina a malgrado la differenza delle età. L'anacronismo della composizione e tutta la disposizione di questo quadro ci mostrano i difetti di cui Raffaello non erasi ancora spogliato nella sua gioventù. Il Perugino gliene aveva dato l'esempio. Il N.° 1 di questa tavola lo dimostra. È opera del Perugino ed ha la data dell'anno 1493, epoca in cui Raffaello aveva circa dieci anni.

Osservò egli, in Firenze, con gran profitto le opere di Masaccio, del Ghirlandajo, di Fra Bartolomeo, di Leonardo da Vinci, e provò bentosto quale e quanta istruzione avevane ricavato nei quadri da lui eseguiti per Firenze, Perugia, Urbino, Siena e Città di Castello. Alcuni di essi hanno la data degli anni 1504, 1507, 1508, e dovrassi forse collocare verso una delle suddette epoche il quadro che si vede a Roma, nel Palazzo Borghese, nell'appartamento del principe Aldobrandini, e che troverassi qui inciso della grandezza originale sulla tavola CLXXXIV (*).

T. CLXXXIV. Madonna dipinta ad olio, sul legno, da Raffaello. XVI secolo.

Vedesi eminentemente in questo prezioso quadro, a quale superiorità sarebbe bentosto salito Raffaello: è dipinto sul legno. La maniera, senza essere secca, presenta ancora la finitezza ricercata che si osserva nei quadri di cavalletto di questa età. L'attitudine pacifica e pensosa della Madonna, l'aria di dignità e di bontà colla quale dirige essa il suo sguardo e porta la sua mano verso san Giovanni, la differenza con cui l'artista distinse i lineamenti del volto di questo fanciullo mortale da quelli del Divin Figlio di Maria, la semplicità dell'azione, l'espressione dolce e nobile di tutte le figure, palesano il genio di un maestro ancora giovane, e ne fanno già prevedere tutta la sua sublimità.

T. CLXXXV. La Sacra Famiglia, altra pittura ad olio, sul legno, di Raffaello. XVI secolo.

La composizione della tavola CLXXXV annunzia un talento più avanzato, sebbene il soggetto esprima egualmente una scena della Sacra Famiglia.

Questo piccolo quadro, della grandezza della stampa, trovasi nella spezieria del Collegio Romano. A malgrado delle ingiurie del tempo e dei molti ristauri, viene riconosciuto per una delle opere di Raffaello. La composizione è alquanto ricercata: vi si scorge però un pennello più sicuro che nelle precedenti opere. Presenta delle grazie meno semplici, ma dello stesso carattere di quelle che non furono biasimate dopo nei dipinti del Correggio e del Parmigianino.

Questo soggetto della Sacra Famiglia fu ripetuto dai pittori di tutte le età e di tutte le Scuole, perchè presenta riuniti tutti i generi d'interesse. Che mai avvi infatti di più toccante per le anime sensibili, e di più piacevole e grazioso quanto lo spettacolo di un venerabile vecchio con una giovane moglie e con un bel fanciullo? Questi oggetti cari alla natura lo sono egualmente all'Arte che li rappresenta ed alla religione che li venera.

(*) L'ordine naturale delle sue idee obbligò il D'Agincourt a spiegare il contenuto della tavola CLXXXIII dopo di avere trattato dei soggetti che sono sulle tavole CLXXXIV e CLXXXV. Troverassi perciò la spiegazione della tavola CLXXXIII dopo quella della tavola CLXXXV (*Nota degli Editori*).

La fama dei talenti precoci di Raffaello non tardò molto a spargersi anche in Roma, patria adottiva, vero campo d'onore dei grandi artisti, se non ne fu essa sempre la culla.

Occupava la cattedra di san Pietro il papa Giulio II. Quel pontefice, la di cui anima agognava alla gloria e che cercava avidamente tutto ciò che poteva illustrare il suo nome, chiamollo presso di lui per farlo dipingere nel palazzo Vaticano. Fu allora, ed in quel palazzo, che il sapere di Raffaello mostrossi in tutto il suo splendore. È in quel palazzo che fece egli ammirare la fecondità del suo genio, la sublimità e saggezza delle sue invenzioni, la correzione e l'eleganza del suo disegno, la giustezza delle sue espressioni.

La scelta delle forme, che da quest'epoca si vedono in tutte le grandi composizioni con cui abbellì egli la città di Roma, fu senza dubbio il frutto della sua ammirazione alla vista dei capolavori dell'Arte antica. Quotidianamente se ne scuopriva allora qualche prezioso avanzo. Chi mai potrebbe figurarsi il piacere e la sorpresa che provò il bel genio di Raffaello all'aspetto dell'Apollo e del Laocoonte, maraviglie dell'Arte, come ben disse Michelangelo; il primo, modello delle forme divine, l'altro della più forte espressione umana? Sembrava che quei marmi antichi, diventati gli Dei delle Scuole moderne, avessero aspettato, per mostrarsi nuovamente ai mortali, la nascita di quei due grandi uomini, Michelangelo e Raffaello, e quella dei due sovrani capaci di apprezzarli, Giulio II cioè e Leone X. È regnando quei due pontefici che furono scoperti non solamente l'Apollo ed il Laocoonte, ma anche l'Antinoo, il Meleagro, la Cleopatra ed il Torso, celebre frammento di un Ercole. Michelangelo dava la preferenza a quest'ultima opera, mentre Raffaello studiava l'Apollo. Avevano ambedue trovato, nel loro carattere particolare, la causa determinante della loro scelta.

Se ho dipinto Raffaello con colori veri, quando parlai della sua sensibilità, della elevatezza e del candore del suo spirito, della squisita delicatezza del suo gusto, converrà meco il lettore che nessun altro artista fra i moderni ha posseduto in sì eminente grado le qualità proprie a condurlo alla sublimità degli antichi. Sarammi permesso adunque di dirlo? Raffaello era nato *antico*. Che mancavagli dunque per uguagliare i più grandi maestri greci? d'aver vissuto nel loro paese, in mezzo alle sorgenti da cui scaturiva la perfezione delle arti. Fors'anche, se avesse vissuto una più lunga

vita, sarebbesi innalzato alla medesima altezza. L'occhio fino e sicuro che solo guidavalo da principio nella imitazione della natura, lo aveva già avvicinato all'antico prima che ne avesse studiato le produzioni.

Forse le dimensioni troppo piccole delle incisioni nelle seguenti tavole affievoliranno, per alcune persone, l'idea dell'eccellenza degli originali; ma quest'idea sarà completa per coloro il di cui occhio è esercitato, e soprattutto per i curiosi che ebbero al pari di me la fortuna di istruirsi con un soggiorno di trent'anni a Roma, e col possedimento di moltissimi disegni di Raffaello e di parecchi frammenti di pitture antiche.

T. CLXXXIII. Schizzi e disegni di Raffaello, paragonati coll' antico. XVI secolo.

Sulla tavola CLXXXIII, ho collocato, gli uni a fianco degli altri, diversi disegni di Raffaello ed alcune opere degli antichi, che trovansi nella mia raccolta.

I due genj incisi sotto i N.[i] 1 e 4, sono di terra cotta antichi. La figura di donna, rappresentante per quanto sembra una Musa, al numero 8, è dipinta sull'intonaco di un muro egualmente antico. I bambini, le mezze-figure femminili, e tutte le altre figure su questa tavola, sono di Raffaello. Facilmente si distinguono in tutte le succitate figure i rapporti dello stile antico e dello stile moderno. Non avvi forse una somiglianza evidente fra i due fanciulli o putti dei numeri 4 e 5 colle grazie infantili espresse nelle teste delle figure 1, 3 e 6, ed una assoluta identità nelle semplici e vive attitudini e nei panneggiamenti delle donne sotto i numeri 2, 7 e 8? Raffaello non vide mai quelle produzioni dei tempi antichi: l'una fu scoperta in principio del passato secolo XVIII, e le altre furono trovate sotto i miei occhj. Così non conosceva egli nemmeno i modelli, che sembra abbia imitati nelle forme e nei panneggiamenti della Beata Vergine e dei due putti incisi sulla tavola CLXXXIV.

Se la vista delle pitture e dei bassirilievi antichi che egli considerò a Roma con un'estrema attenzione servì a determinare il suo carattere, nobilitò il suo stile, ingrandì semplificandole le sue composizioni, ciò fu perchè quei monumenti confermarono ed illuminarono il sentimento intimo che di già lo inspirava, quasi direbbesi senza sua saputa, fino dalla sua nascita. La vista dei capolavori antichi lo rapì senza farlo rimanere attonito: vi sentì egli la presenza del Dio sconosciuto che lo guidava.

T. CLXXXVI. Riunione delle principali composizioni storiche e poetiche di Raffaello. XVI secolo.

Le imitazioni di alcune delle sue composizioni che ho riunito sulla tavola CLXXXVI sebbene troppo piccole per darne una perfetta idea, pure

basteranno per richiamarle alla memoria di chiunque ne abbia veduto gli originali, o per inspirare il desiderio di vederle e di studiarle alle persone che non le conoscono ancora. In tutte scorgesi l'imitazione dell'antico.

Le camere del Vaticano offrivano un vasto campo all'arte della Pittura, colle di cui produzioni ornavansi a quell'epoca le facciate e le interne pareti dei tempj, le logge dei palazzi, ecc.

I teologi ed i letterati che trovavansi presso il papa Giulio II, fecero a gara nel presentare i soggetti che dovevano occupare il pennello di Raffaello, e quel sommo pontefice consultavali ei medesimo incessantemente.

La religione ottenne il suo primo omaggio. Fu nell'istituzione dei Sacramenti che egli scelse il tema del più antico fresco con cui adornò il Vaticano. Rappresenta quel fresco molti misteri, e principalmente quello dell'Eucaristia. Il segno ostensibile è sull'altare: a destra ed a sinistra nella parte inferiore del quadro, vedonsi i dottori, sostegni di quell'articolo di Fede, i santi Girolamo, Ambrogio, Agostino, Gregorio Magno. Le qualità particolari di ciascuno di quei Padri, come anche degli altri santi personaggi nella medesima composizione, sono espresse con una verità, di cui non puossene formare un'idea, se non esaminando questa bell'opera colla massima attenzione (*).

Nella parte superiore sono collocate le tre persone della santissima Trinità, accompagnate dalla loro celeste corte. Elleno si degnano di ricevere i voti e l'adorazione dei mortali. Questa disposizione, sebbene non fosse che emblematica e non avesse altro scopo fuorchè quello di sviluppare il soggetto per intiero, non meriterebbe i rimproveri fatti talvolta a Raffaello, di avere cioè diviso in due parti le sue composizioni. Ben lungi dal disturbare in qualche maniera l'unità, ingrandisce una tale disposizione e compisce l'azione. Così non devesi accusare di monotonia il collocamento delle figure, e credere di vedervi una conseguenza della pratica spesse volte biasimevole dei vecchj maestri, dalla quale Raffaello non avea saputo intieramente preservarsi: quel gran maestro fu qui guidato invece dal soggetto; e questa

(*) « Mostrando, dice il Vasari, nell'arie dei santi « patriarchi l'antichità, negli apostoli la semplicità e « nei martiri la Fede. Ma molto più arte ed ingegno « mostrò nei santi dottori cristiani, i quali, a sei, a « tre, a due disputano per la storia; si vede nelle cere « loro una certa curiosità ed un affanno nel voler trovare il certo di quel che stanno in dubbio, facen« done segno col disputar con le mani e col far certi « atti con la persona, con l'attenzione degli orecchi, « con l'increspare delle ciglia e con lo stupire in molte « diverse maniere, certo variate e proprie. »

sorta di regolarità è un effetto della giustezza delle sue idee e della chiarezza della sua mente.

Il carattere di grandezza e di semplicità che ammirasi in quest' opera è spinto ancora ad un maggior grado nella pittura della medesima camera, che le sta dirimpetto: intendo qui di parlare della Scuola d'Atene, incisa sotto il N.° 6 della tavola CLXXXVI.

Nessun' altra disposizione così interessante per il soggetto, così difficile quanto alla composizione, non era mai stata fin' allora eseguita da alcun maestro. Raffaello pel primo seppe indicare chiaramente una quantità di oggetti diversi, con un numero infinito di figure, e pel primo insegnò col suo esempio a collocare convenientemente una sì grande quantità di personaggi. Col personificare la Filosofia speculativa, la Morale, e le altre scienze coltivate dai Greci al tempo degli Apostoli e nei secoli seguenti, seppe unirle tutte con una disposizione che ben ne discerne il comune legame.

Sotto un magnifico portico si avanzano due gravi personaggi; il loro contegno annunzia le guide dell'umana ragione: sono Platone ed Aristotile. Ai loro lati e sotto di essi, sopra alcuni gradini sono collocati i discepoli di quei due capi e gli allievi di questi ultimi. Questa disposizione classifica le Scuole e determina la divisione delle loro dottrine. L'artista ha fatto figurare, fra tanti personaggi illustri, alcuni grandi uomini, che non si possono annoverare fra i filosofi greci, ma che vivevano nella medesima epoca, come Alcibiade ed Alessandro, non che altri che fiorirono in tempi posteriori, e dei quali diede solamente il ritratto, di Averroe cioè e del Bembo, degno segretario del pontefice Leone X. A destra dei due primi filosofi ed un poco più al basso, Pitagora scrive il suo sistema, ed il gruppo di cui egli fa parte, armonico come le sue idee sulle proporzioni musicali, presenta i principali discepoli di quel saggio, Empedocle cioè, Epicarmo, Archita.

A sinistra vedesi un altro gruppo composto di personaggi intenti allo studio delle scienze esatte. Archimede sta in mezzo, occupato di dimostrazioni matematiche: dietro di lui lo studio del cielo è ben distinto da un globo celeste nelle mani di un osservatore. Sul davanti, nel mezzo dei gradini, e separato dagli altri personaggi pel suo luogo e per la sua attitudine, come si fece distinguere per la singolarità delle sue abitudini e delle sue opinioni, Diogene sembra immerso in profondi pensieri; e più sotto ancora, la meditazione è maggiormente espressa coll' immagine di un filosofo che si ferma

dallo scrivere per riflettere. Da qualunque parte insomma rivolgansi gli sguardi dell' osservatore, ritrovasi sempre lo spettacolo dello studio o dell' istruzione; ciascun personaggio sembra animato dal desiderio di persuadere o dalla passione d' istruirsi.

Le statue di Apollo e di Minerva, innalzate ai lati dell' ingresso del portico, mentre indicano il culto che qui tributasi alle scienze, servono in pari tempo a decorare la scena. Altre immagini ci insegnano altresì come sembrando di onorare soltanto l' antica filosofia, Raffaello ha ceduto alle ispirazioni di un genio amico di tutto ciò, che le lettere hanno prodotto di più grande, e particolarmente ai moti di un' anima riconoscente. Troviamo nelle teste dei filosofi e dei loro uditori non solamente il ritratto del Bembo, suo amico che ho già citato, ma anche quelli di molti altri personaggi illustri che l'interessavano, e diventano quelli o simbolici per le allusioni od istorici per le date. Il suo vedesi collocato a fianco di quelli dei suoi maestri, Perugino e Bramante. Usò della medesima libertà nel quadro del Monte Parnaso; frammischiovvi diversi poeti moderni coi più celebri antichi, sorta d' anacronismo di cui Virgilio, Aristotile ed il Tasso, inspirati dai medesimi motivi, fecero egualmente e fu loro egualmente perdonato.

Molte delle suddette teste furono calcate sugli originali e trovansi incise sulle tavole CLXXXI, CLXXXVII, CLXXXVIII, CLXXXIX, CXC, CXCI, CXCII, CXCIII e CXCIV. Vedrassi particolarmente sulla tavola CLXXXI con quale franchezza Raffaello ci mostra la bonarietà del suo maestro Pietro, e la sua fisonomia pacifica, e nel suo proprio ritratto, la sua sensibilità e la sua modestia.

T. CLXXXVII-CXCIV. Teste d'espressioni diverse, calcate sui freschi della Scuola d'Atene. XVI secolo.

La tavola CLXXXVII ci presenta in una maniera non esagerata la perspicacia di Socrate, e la tavola CLXXXVIII l'abitudine di riflettere di un altro filosofo greco.

Noi troviamo espresse con una ammirabile precisione, sulla tavola CLXXXIX, l'attenzione benevola di due letterati moderni.

Sulla tavola CXC il convincimento forzato di due personaggi meno benevoli.

Sulla CXCI, la dolce persuasione che strascina un uomo probo.

Ora, come sulla tavola CXCII, noi osserviamo il curioso interesse che sembra provare una giovane e bella donna; è Aspasia che ascolta le sentenze di Socrate;

Ora, come sulla tavola CXCIII, noi ammiriamo la grazia ingenua di un fanciullo;

Ora, come sulla tavola CXCIV, risplende la nobile bellezza di un principe che regnava ad Urbino, al tempo di Raffaello, sotto la figura di un giovane greco rapito dal piacere di trovarsi in mezzo a tanti uomini grandi.

Insomma non avvi alcuna delle più importanti parti dell'Arte che Raffaello non abbia portato al più alto grado di perfezione in questo inestimabile capolavoro: l'invenzione poetica, la disposizione, la scelta dei personaggi, la esattezza dei costumi, attestano del pari la fecondità della sua immaginazione, l'eccellenza del suo gusto, la saggiezza del suo giudizio. Quest'opera onora la ragione umana, e sembra avere quasi tolto ogni limite alla Pittura.

Fatta quella composizione più per lo spirito, che per il semplice piacere degli occhj, merita forse minori elogi per rapporto al colorito (*); ma Raffaello provò la sua grande abilità a questo riguardo nelle pitture della camera vicina, rappresentanti il miracolo di Bolsena e la miracolosa liberazione di san Pietro. Introdusse in quell'ultimo quadro varj effetti di luce difficilissimi a conciliarsi fra di loro; ma una tale difficoltà disparve affatto sotto il maraviglioso suo pennello.

Nel fatto d'Attila, vasta composizione, non palesa minore intelligenza nel chiaroscuro. Tutto vi è trattato secondo le idee ch'egli si era formate. Il suo sistema consisteva nel dare al colorito di ciascun oggetto la sola vivacità necessaria per renderlo sensibile ed a stabilire in quello della intiera composizione, come nel chiaroscuro usato in grandi masse, un effetto storico.

Quindi sarebbe difficile di non convenire che Raffaello è inferiore in questo ramo dell'Arte ai due grandi maestri che ne hanno fatto il loro merito principale: ciò non pertanto con troppo rigore furongli non di rado fatte a tale proposito amarissime censure.

Bisogna altresì considerare che una gran parte delle sue pitture furono eseguite dai suoi allievi e che il tempo ne ha considerabilmente alterata la bellezza (**).

(*) *Pieridum si forte lepos austera canentem*
Deficit, eloquio victi, re vincimus ipsa.
ANTI-LUCRET.

(**) Il Vasari, nato mentre era ancora vivo Raffaello, e che, pittore egli medesimo, ha veduto tutte le sue opere nella loro primitiva freschezza, fece in più luoghi

Non di rado con espressa intenzione riduceva egli l'effetto del colorito a rappresentare, con una imitazione semplice ma vera, gli oggetti ai quali prodigalizzava egli tutte le bellezze dipendenti dalla scelta dei contorni, dalla disposizione, dall'espressione.

La Fontaine avrebbe potuto dire di lui come delle greche divinità, che era cosa ben facile per Raffaello il piacere senza belletto.

Aggiugnerò finalmente un'osservazione che potrei considerare come propria a decidere questa questione, se avessi la presunzione di credere che la mia opinione potesse prevalere. L'attinsi dall'essenza dell'Arte od almeno dall'idea che me ne sono formata, dopo l'esame delle opere di quel gran pittore e di quelle dei più celebri maestri dell'antichità. Imperciocchè è d'uopo riflettere che Raffaello, erede dei talenti di questi ultimi, partecipa con essi alle critiche fatte del loro colorito, quando egli diede occasione ai medesimi dubbj.

Allorchè la natura fa spuntare i fiori ed i frutti, quand'essa ritondeggia le guancie ed il seno di una giovane donzella, gli adorna altresì dei più vivi e dei più animati colori; sotto il velo di una pelle trasparente, la carnagione è in allora simigliante ad una pasta di gigli e di rose. Chiamati dalle loro disposizioni naturali all'imitazione di quegli oggetti brillanti, parte seducente ed ingannatrice della Pittura, bisogna che Tiziano, Correggio, Rubens, Van Dyck, Van Huysem, distendano sulla tela, colla medesima delicatezza, la biacca, il carmino, l'oltremare per dare alle carni le tinte fresche, rilucenti e morbide del vero.

Trattasi di un panneggiamento in cui l'oro va mischiato colle tinte risplendenti della seta, la porpora colle lane, e su cui giaciono Danae in un palazzo, o Leda, Venere, Antiope in mezzo ad una fiorita e ridente campagna? Bisogna che il tessuto della stoffa abbia tutto lo splendore della verità; che i toni verdi della campagna, che l'azzurro del cielo, imitino in tutta la loro vivacità le tinte della natura.

Dominati talvolta dall'abitudine, ovvero strascinati da un'irresistibile tendenza, i sopraccitati pittori cercarono di ottenere gli stessi brillanti effetti anche nelle carnagioni di personaggi gravissimi, e prodigalizzarono le più

l'elogio del colorito di Raffaello. Aveva, dice egli, *la grazia del colorito. Vago, piacevole ogni colpo di colore, nelle teste, nelle mani e nei piedi, sono penellate di carne. Colorito perfetto*, ecc., espressioni che escludono ogni idea di crudità, di monotonia, e danno l'idea di un colorito piacevole, intelligente e vero.

vaghe tinte sulle vestimenta dei Santi. Ma quando il pennello di Raffaello ci conduce od al piede del monte Tabor, od in mezzo ai filosofi di Atene; quando mettendo in azione una storia tragica, il Poussin ci obbliga a piangere al letto di Germanico, i capolavori di questi maestri dell'Arte ci attestano che per scuotere fortemente la nostra anima con sì grandiosi spettacoli e non distrarne l'attenzione coll'occupar troppo i nostri occhj, non hanno essi voluto adoperare che quei colori, di cui hanno creduto indispensabile di dover far uso. Persuasi che in quel genere sì elevato, la Pittura deve spingere soltanto fino al punto necessario per far distinguere le forme dei corpi e le varie gradazioni delle espressioni morali, essi hanno saputo contenersi nei limiti. Se l'azione od il luogo della scena esigono, in simili composizioni, qualche oggetto il di cui merito sembra dover consistere nella maggiore vaghezza del colore, ebbero essi cura di subordinarlo al tono generale con tinte quiete e non molto brillanti.

Riportate questo quadro nello studio, disse un pittore greco al suo allievo, vedendo che una pernice dipinta troppo accuratamente tirava a sè tutta l'attenzione dell'osservatore a danno del soggetto principale. È così che gelosi di parlare all'anima piuttosto che di piacere agli occhj, i grandi maestri della antichità, e quelli fra i moderni che vi si accostarono di più nell'arte di dipingere la storia e di caratterizzare le passioni, hanno considerato il colorito: l'hanno adoperato soltanto come uno strumento subordinato al disegno, come un mezzo materiale d'ottenere l'espressione morale e si sono ben guardati dal mettervi la vaghezza che è d'uopo riservare per ciò che costituisce l'essenza del quadro.

Fortunata la Pittura, se questa teoria avesse continuato per più lungo tempo, incominciando dall'epoca in cui i due celebri coloristi della Scuola Veneta e della Scuola Lombarda, pericolosi incantatori, hanno inspirato il desiderio di raggiugnere le bellezze del loro colorito, desiderio ben di rado soddisfatto e che rese le altre Scuole colpevoli del torto di trascurare le parti fondamentali dell'Arte, il disegno e l'espressione!

Ma combiniamo le osservazioni derivanti dalle altre composizioni di Raffaello.

Dopo di averlo veduto risuscitare, dirò così, le Scuole della antica filosofia e caratterizzare i soggetti diversi de'loro studj, operazioni pacifiche del genio, vediamo ora in qual modo seppe egli esprimere i movimenti del corpo, negli avvenimenti che agitano e turbano più fortemente la vita umana.

La tavola CLXXXVI offre, sotto il N.° 7, la pittura rappresentante l'incendio che, sotto il pontificato di Leone IV, distrusse il vecchio sobborgo di Roma e minacciò il Vaticano. Le fiamme, a destra ed a sinistra, consumavano già una parte di quell'edifizio, e ne fuggivano gli abitanti; è questo il momento rappresentato da Raffaello. Lo spavento è generale: sul davanti l'imitazione di un famoso poema dell'antichità riprodusse un tenero atto dell'amor figliale: un figlio pieno di vigore porta suo padre sulle spalle inquieto per l'incertezza di poter sottrarre al pericolo un sì caro pegno: il padre, oppresso dal peso degli anni, è altresì agitatissimo per lo spavento. Un fanciullo li segue, più occupato della novità dello spettacolo che del pericolo, che lo minaccia. Un poco più indietro l'amor paterno stende le braccia verso una moglie la quale, malgrado la violenza delle fiamme che la minacciano, consegna il proprio figlio nelle mani del marito con una timorosa lentezza. Questi due interessanti gruppi sono divisi dalla figura di un uomo nudo il quale, sospeso ad un muro, mostra, nel moderare la sua caduta, tutte le bellezze delle sue atletiche forme. Dall'altra parte si vedono molte persone che si sforzano di estinguere il fuoco. In mezzo della piazza un gruppo di donne e di fanciulli sembra unire le sue grida a quelle del popolo che va precipitandosi verso i gradini del tempio dove si vede il sommo pontefice, che indirizza le sue preghiere al cielo per la cessazione di quel flagello.

Il pittore seppe raddolcire l'immagine di una spaventosa scena con episodj atti a produrre una distrazione utile: tale è la bella donna che sostiene un elegante vaso sulla sua testa; figura che non disturba per nulla l'unità della disposizione e che non è mai abbastanza ammirata.

Meno felice nella composizione del quadro rappresentante il castigo di Eliodoro scacciato dal tempio, Raffaello vi divide la nostra attenzione sopra tre parti principali; ci compensa però di questo difetto con innumerevoli bellezze. La decorazione nobile e conveniente dell'interno del tempio prova ciò che fu detto intorno ai suoi talenti nell'Architettura (*).

(*) Raffaello non ha dato molte prove come Michelangelo della sua abilità nella Scultura e nella Architettura. Citansi però alcune sue opere in Scultura, e la testimonianza del Vasari non ci permette di dubitare delle sue cognizioni in Architettura. Tutti sanno d'altronde che il sommo pontefice Leone X lo scelse per associarlo con Giuliano da Sangallo ed a frate Giocondo, nella direzione della costruzione della chiesa di san Pietro, e che in seguito, cioè nel 1515, funne incaricato solo.

Raffaello aveva imparato i principj dell'Architettura sotto Bramante, suo parente ed amico; e ne aveva

In conseguenza di un anacronismo che la sua gratitudine per il favore che il papa Leone X accordava alle arti deve fargli perdonare, rappresentò

continuato lo studio sui monumenti antichi. Ne abbiamo la prova di quest' ultimo fatto nei disegni di quei monumenti eseguiti di sua propria mano. Winckelmann, nelle sue Osservazioni sull'Architettura degli antichi, dice di avere veduto nel gabinetto di Stosch un disegno originale, di Raffaello, del tempio antico d' Ercole a Cora.

Un dotto professore di geometria e di fisica, di Venezia, rivendicò in suo favore una lettera indirizzata al papa Leone X, e comunemente attribuita al conte Baldassare Castiglioni. Raffaello, in quella lettera, dice al papa, che dopo di avere osservato e misurato con tutta l' esattezza molti monumenti d' architettura antica, cercò di apprezzarli colla scorta dei precetti dei migliori autori. Ricorda pure questo suo lavoro in una delle sue lettere al conte Castiglioni e cita particolarmente Vitruvio come lo scrittore dal quale aveva ricevuto maggiori lumi.

L' opinione ben stabilita della sua dottrina ed il gusto squisito di cui era dotato, impegnarono il papa Leone X ad incaricarlo di una vasta ed interessante impresa: consisteva questa nell' esecuzione di un disegno rappresentante Roma antica con tutti gli edifizj che l' abbellivano. Doveva restituire la pianta e la forma dei monumenti, di cui esisteva ancora qualche avanzo. Grande idea, degna del principe che l' aveva concepita e dell' uomo di genio cui ne confidava la esecuzione, e che venne poi eseguita da Pirro Ligorio, nobile napolitano, architetto, ingegnere ed antiquario, ma in una maniera da non compensarci per la perdita del lavoro che faceva sperare Raffaello.

Il bibliotecario di san Marco, l' abbate Morelli, infaticabile nelle sue curiose ricerche, cita nella nota 128 della sua opera intitolata: *Notizia d' opere di Disegno, etc., scritta da un anonimo*, una lettera scritta da Roma, 11 aprile 1520, da un Veneziano ad un altro Veneziano, nella quale il primo, deplorando la morte di Raffaello, ci insegna che in esecuzione del progetto di cui si tratta, aveva terminato di disegnare il primo quartiere di Roma antica e gli edifizj che in esso contenevansi; erano disegnati, dice egli, con una tale precisione, secondo i precetti di Vitruvio, che vedendoli era impossibile il non credere di vedere la stessa Roma.

Una lettera di Celio Calcagnini, citata dall' autore della Storia della Letteratura Italiana, tomo VII, part. III, lib. III, cap. 7, edizione di Roma, 1785, conferma quella testimonianza. Avvi il seguente passo: *Nunc vero opus admirabile et posteritati incredibili exequitur Raphael (nec mihi nunc de Basilica Vaticana cujus architecturæ præfectus est, verba facienda puto); sed ipsam plane urbem in antiquam faciem, atque amplitudinem et symmetriam instauratam magna ex parte ostendit. Nam, et montibus altissimis et fundamentis profundissimis excavatis, neque ad scriptorum veterum descriptionem et rationem revocata, ita Leonem pontificem, ita omnes Quirites in admirationem erexit, ut quasi cœlitus demissum numen ad æternam Urbem in pristinam majestatem reparandum omnes homines suscipiant.*

Lo stesso scrittore aggiugne, dice il Poleni (*Exercitationes Plinianæ*): *Raphael ... facile pictorum omnium princeps ... architectus vero tantæ industriæ, ut ea inveniat ac perficiat quæ solertissima ingenia fieri posse desperaverunt.*

Tali furono i frutti dello studio particolare che Raffaello aveva fatto del disegno, così può dirsi anche di Michelangelo.

Bisogna però osservare che questa riunione di cognizioni e la loro applicazione alle tre arti che abbraccia il disegno non furono l' esclusivo retaggio di Raffaello e dell' illustre suo rivale: simiglianti studj avevano già onorato molti dei loro predecessori.

Ed a questo proposito, per dare tutta la utilità di cui è suscettibile ad una Storia di sì lunga lena e sparsa di tante particolari notizie come questa, conviene guardar indietro, a fine di tirare da tutto ciò che precedette, una conseguenza che si imprima vivamente nella memoria, ed a fine di giugnere ad un risultamento retto e preciso, il quale ci presenti nella loro progressiva serie le cause e gli affetti.

Ricordiamoci dunque che durante il corso dei sette od otto primi secoli della decadenza assoluta, e fino verso il secolo XII, non eravi alcuno che fosse propriamente architetto, scultore o pittore. Quando un uomo era conosciuto per saper disegnare, dirigevasi a lui per il progetto di una casa o di un qualunque altro edifizio. Ne determinava egli le dimensioni ed in seguito un muratore eseguiva la fabbrica come poteva meglio.

Desideravasi dai religiosi di un convento o da una chiesa qualunque di avere un reliquario od una cassa per il loro santo protettore, il disegnatore ne dava la forma ad un orefice, il quale eseguiva l' opera. Trattavasi di una figura in pietra per la facciata di una chiesa o per ornamento di un tabernacolo, non eravi propriamente uno scultore che se ne incaricasse; ma era lo scarpellino o tagliapietre della fabbrica, che eseguiva la figura.

Dicasi egualmente di ciò che chiamavasi allora Pittura. Se era sul legno o sul muro che volevasi dipingere, colui il quale godeva la fama di disegnatore faceva i contorni più o meno neri di un Crocifisso o di una Madonna. Se volevasi, e ciò era assai più frequente,

egli, nella pittura dell'Attila, il pontefice Leone I, coi lineamenti del viso di Leone X.

Fu in mezzo a sì grandi lavori, fondamento della sua gloria, e per l'invito di Leone X, la di cui anima sensibile e nobile aveva tanta analogia colla sua, che eseguì Raffaello una considerabile quantità di disegni e di cartoni coloriti, sopra argomenti dell'antico e del nuovo Testamento, di cui alcuni furono dipinti a fresco dai suoi migliori allievi, nella galleria,

ornare di figure un libro di chiesa o qualche manuscritto, l'autore ovvero lo scrittore, lasciando alcune pagine bianche, pregava il medesimo disegnatore perchè vi delineasse un presepio, una risurrezione, oppure dei fiori, nelle lettere majuscole sulle quali un calligrafo metteva dell'azzurro, del rosso o del violetto, ovvero che un miniatore sopraccaricava di colori a tempera in fondo d'oro. L'Arte poco coltivata sembrava allora ad una persona non molto agiata, e la quale non ha che un solo servitore. Forse dirassi, e ben a ragione, che era egualmente anche di tutti i rami della letteratura. Quanto allo scopo nostro, la prova di questa asserzione trovossi nei monumenti che hanno servito per la Storia delle tre Arti fino ai secoli XII e XIII, e noi vedemmo altresì nel secolo seguente, che alloraquando presero una direzione più sicura verso il miglioramento, ciò succedette per opera di alcuni di quegli uomini, i quali occupavansi solamente del disegno, ma che però hanno saputo per mezzo di ricerche più intelligenti e con una più regolare applicazione perfezionare l'arte loro, a fine di giustificare la confidenza con cui venivano onorati.

Nicola Pisano e Giotto furono eminentemente distinti sul finire del secolo XIII ed in principio del XIV, per i loro talenti. Il primo trascurò le meschine produzioni della Grecia moderna, per studiare invece i bei resti della Scultura antica; l'altro al quale la natura stessa aveva insegnato a disegnare sulla sabbia le figure delle pecore, che custodiva, trovossi perfettamente organizzato per distinguere la forma dei corpi, e diventò ben presto capace di delineare, ma con maggiore giustezza che non era ancora stato fatto prima di lui, i contorni delle figure umane. Questo talento di disegnare che il primo applicò più particolarmente alla Scultura ed il secondo alla Pittura, ottenne per ambedue, presso il pubblico, il medesimo effetto che ebbero già i grossolani disegnatori dei più barbari tempi: furono sopraccaricati di lavori nelle tre Arti e soddisfecero a sì scabroso loro impegno in una maniera proporzionata ai progressi che avevano essi medesimi fatto fare al disegno.

Nicola Pisano fu chiamato a Napoli dall'imperatore Federico, per dirigere la costruzione di molte fortezze: ed il restante della sua lunga vita fu da lui occupata in opere di Scultura e di Architettura, a Pisa, a Firenze, a Siena, a Padova, a Venezia.

Giotto, come scrive il Vasari, associò la cultura delle suddette due Arti a quella della Pittura.

Gli allievi istruiti nelle scuole stabilite da quei due maestri, a Pisa ed a Firenze, continuarono essi pure lo studio del disegno in ogni suo ramo, e trovarono essi pure la medesima facilità nel professare alla volta tutte tre le Arti. Tali furono Giovanni ed Andrea da Pisa, o Pisano, Taddeo Gaddi, l'Orcagna, ed in seguito con maggiore distinzione il Ghiberti, il Brunelleschi, Leon Battista Alberti, il Pollajuolo, Bramante, Baldassare Verocchio, e finalmente Michelangelo e Raffaello, i quali, guidati dallo stesso sentimento, consacrarono allo studio del disegno la loro primiera e più costante applicazione.

Noi abbiamo altresì osservato precedentemente, che gli amici dell'Arte, coloro cioè, i quali ne ricercavano allora le produzioni, formavansi dal canto loro una più estesa idea delle facoltà del genio.

I maestri nati nei tempi posteriori, i quali trascurando quel principio generale della riunione delle tre Arti, fecero uso del disegno per la pratica di un'Arte sola, eseguirono le loro opere con minore facilità, ma con maggiore precisione. La ammirazione che inspirarono le loro produzioni fu minore: la stima per le loro persone si è indebolita; ma ne risultarono per l'uso, nella vita civile, molti e più sicuri vantaggi.

L'Architettura e la Scultura durarono maggiore fatica della Pittura a separarsi fra di loro, per la ragione che servendo l'una di ornamento all'altra, trovavansi naturalmente congiunte. La Pittura, meno dipendente delle sue sorelle, spezzò la prima i suoi vincoli, e vedemmo quanto una siffatta separazione poteva essere vantaggiosa, allorchè il Correggio e Tiziano, limitandosi a coltivarla sola, la perfezionarono colla bellezza del colorito.

E senza dubbio sarebbe cosa interessantissima il fare delle ricerche sugli effetti di una tale associazione presso molti maestri dell'antichità, i quali esercitarono due od anche tre arti alla volta; ma la mancanza degli oggetti di confronto ci obbliga a limitarci e credere che il grado del merito cui essi giunsero, fosse sempre relativo alla loro abilità nel disegno.

detta *le Logge*, a secondo piano in uno dei cortili del palazzo Vaticano, e gli altri servirono di modello alle tappezzerie od arazzi fatti eseguire dallo stesso papa in Fiandra.

Quella galleria, che chiamasi *le Logge del Vaticano* o *le Logge di Raffaello*, è divisa in molte arcate, ciascuna delle quali ha una volta o piccola cupola, che presenta quattro compartimenti, ed in ciascun compartimento trovasi uno dei soggetti ricavati dalla Storia Sacra, di cui parlammo più sopra. Là, ben distinguesi come, dopo di avere seguito gli insegnamenti della Scuola di Perugino con una ingenua imitazione della natura, mettendo a profitto le lezioni di Roma antica sublimò le sue idee, Seppe dare al disegno maggiore correzione e grazia, all'espressione maggiore giustezza, ai caratteri una più perfetta convenienza.

Nel primo dei suddetti compartimenti, dissopra della porta d'ingresso, la pittura incisa sotto il N.° 2, della tavola CLXXXVI rappresenta l'Eterno Iddio che crea l'universo dal nulla: *ab Jehovah principium*. Distendendo le braccia il Creatore separa gli elementi e loro fissa il luogo; il suo sguardo dissipa le tenebre e fa risplendere il giorno; tale è il pensiero che indica la figura la più maestosa, la più propria ad imprimere colla sua attitudine l'idea della natura divina, che l'Arte moderna abbia fatta. Questa concezione determina il più alto grado cui sia giunto Raffaello nell'ideale del disegno e dell'espressione.

Ai tempi di Omero, i Greci avrebbero creduto di vedere in questa sublime immagine Giove che scuote l'universo col muovere de' suoi sopraccigli.

Da un'altra parte della medesima volta, fra il cielo e la terra appena creati, l'Eterno è librato in aria pacificamente, in atto di spargere nuovi benefizj sull'universo.

Nel quarto scompartimento, in mezzo di un magnifico paesaggio, adorna Egli la terra di esseri viventi: al suo onnipossente gesto gli animali di tutte le spezie ricevono la vita.

Sotto la seguente arcata il Creatore presenta la prima donna al suo sposo. Ancora maravigliato della sua esistenza, Adamo contempla quel prezioso dono, quella graziosa creatura, che fa parte di sè stesso: nelle sue forme ammira la bellezza, nel suo contegno l'innocenza; essa è nuda senza vergognarsene, perchè il pudore non aveva ancora imparato ad arrossire.

In un'altra composizione la nuova creazione scomparisce sotto le acque del diluvio. Ma bentosto alla vista del ramoscello consolatore le porte dell'arca santa si aprono; gli animali sortono tutti a due a due. Non avvi nulla di più interessante del gruppo della famiglia di Noè, dove è particolarmente mirabile l'espressione della tenera speranza di una delle sue figlie appoggiata a suo fratello divenuto suo sposo.

Sotto la quinta arcata, la decimanona pittura rappresenta una delle più interessanti scene della prima età. Isacco, dando a Giacobbe la sua benedizione paterna, sembra esercitare un atto di sovranità.

Sotto la sesta arcata Giacobbe conduce seco le due sorelle che ottenne per spose, coi loro figli e colle loro schiave. I cammelli su cui stanno sedute quelle donne ed i numerosi armenti che li circondano, fanno un ben ricco corteo al patriarca. I diversi piani del paese che attraversa la caravana sono distinti con molta arte. Nel fondo di un'immensa campagna si vedono altri armenti con altri piani di valli e colline che producono un effetto di prospettiva veramente mirabile. Se si considera quanto l'arte del dipingere il paese era in allora limitata, dovrassi certamente confessare che questa parte, affatto accessoria di una dotta composizione, avrebbe bastato per stabilire la gloria di Raffaello in questo genere secondario. L'occhio non trova nulla a desiderare in questa bella composizione: ma quanto pure sono mirabili le pitture vicine alla suddetta! La gelosia, l'odio dei fratelli di Giuseppe, e perfino la ferocia di alcun d'essi, tutti questi sentimenti sono espressi con una verità, la quale suppone non solamente la più grande abilità nella esecuzione, ma anche la più intima conoscenza delle affezioni del cuor umano; ora, Raffaello, troppo giovane, non poteva aver acquistato una siffatta conoscenza collo studio; non poteva avere penetrato i misteri della filosofia morale; una tale conoscenza era dunque in lui un dono naturale; era guidato per la parte ideale della composizione e dell'espressione da un tatto sicuro, da una spezie di istinto che quasi direbbesi divino.

L'espressione è ancora più dotta nella pittura incisa sotto il N.° 3.

Giuseppe, mentre spiega un sogno al Faraone, sta in piedi, in una attitudine semplice, senz'altro movimento fuorchè quello di un uomo che annunzia i decreti della Provvidenza. La sua attitudine parla sì chiaramente, che si crede quasi di ascoltare la sua voce. La convinzione del principe, lo stupore dei cortigiani i quali, senza rompere il silenzio, si comunicano il

loro pensiero, questi sentimenti sono espressi con una tale precisione, che ci sembra di star presenti alla scena reale.

Ma non è più una rappresentazione, è la cosa stessa che vedesi sotto il N.° 1 di questa medesima tavola, nella composizione di Mosè salvato dalle acque.

In una ridente campagna, sulla riva di un fiume che scorre in distanza di una maestosa città, la figlia di Faraone, passeggiando colle sue compagne, vede un fanciullo esposto sulle onde. Fa essa chiamare due donne, che sembrano condotte dall'azzardo verso quel luogo: ma l'una di esse è la madre e l'altra è la sorella del fanciullo esposto. Con quanta verità l'artista ha espresso la premura con cui salvano esse quel fanciullo! Quanta ansietà nello sguardo della madre, sollecita di sapere se è vivo! La compassione della giovane principessa non è espressa con minore verità. Il fanciullo era bello: essa lo adotta, e lo chiama Mosè. Le donne del suo seguito si avvicinano curvate con curiosità; partecipano esse timidamente delle dolci cure di giovani donzelle, sempre animate dal desiderio di essere madri. Il cuore umano non offrì una scena più ingenua, e giammai poeta o pittore ha dato maggiori attrattive alle sue descrizioni, ai suoi quadri.

Nelle opere di Raffaello, la disposizione è ognora semplice, ognora chiara, perchè l'idea della scena presentasi alla sua mente sempre completa, e perchè rappresenta sempre un solo istante. Il suo occhio e la sua immaginazione dirigono insieme l'obbediente sua mano: così questo sublime talento dà anche alle più piccole sue produzioni quel carattere di originalità che lo rende superiore ai suoi contemporanei e rivale degli antichi.

La tavola CLXXXVI ci somministrerà altre prove di quest'ultima asserzione; ma prima di occuparcene, vediamo in qual maniera, distinguendo tutti i caratteri, quel gran maestro sa alla volta dipingere i costumi dei patriarchi con una semplicità degna del testo della Bibbia e delle prime età del mondo, e spiegare tutte le ricchezze di una immaginazione poetica nei soggetti del nuovo Testamento, fondamento di una religione nuova in un mondo già invecchiato.

I cartoni destinati a servire di modello alle tappezzerie colle quali il papa Leone X addobbava i suoi appartamenti offrivano al suo talento un campo assai più esteso degli stretti scompartimenti delle Logge. Raffaello approfittò di una sì fortunata occasione per spiegare tutta la fecondità della

sua immaginazione. Quasi direbbesi aver egli preveduto che nella più bella città del mondo, sotto i raggi di un brillantissimo sole, quegli arazzi dovevano annualmente offrire, alle nazioni riunite, un interessante spettacolo (*).

L'adorazione dei Magi presenta una imponente magnificenza. Tutto annunzia in quella composizione la pompa dell'Oriente; il fasto dei re dell'Asia si mostra in tutta la sua pompa intorno ad un' umile capanna. Due gruppi principali dividono il quadro. Quello alla destra spicca sopra un fondo ricco di dettagli, e tutte le parti ne sono sì ben combinate, che l'attenzione e l'interesse si fermano naturalmente sulla Vergine e sul Divino suo Infante che essa offre all'adorazione dei tre sovrani. Quest'omaggio non le reca alcuna meraviglia: conosce essa il secreto dell'Altissimo.

È impossibile, senza vedere quest'opera, di concepire la quantità innumerevole di figure, tanto d'uomini d'ogni età e rango, quanto d'animali, tutti mossi differentemente, e tutti diretti verso lo scopo medesimo, che quel gran pittore vi mette in azione. Questa convenienza dello stile col soggetto, l'univa Raffaello ad una varietà prodigiosa. Ricco come la natura, sembra egli partecipare con essa della facoltà di moltiplicarsi senza ripetersi.

Quali espressioni nei tre arazzi che rappresentano la strage degli innocenti! Qui le madri piangenti cercano di salvare i loro figlj fuggendo. La prima di esse getta un grido che il movimento delle sue braccia sembra farci sentire. Più lontano, lottano esse coi manigoldi: la rabbia le trasporta; ma quanto questo sentimento è differente dalla ferocia che tentano di vincere! La scena termina con una figura di donna seduta, la quale piange pel suo figlio; il suo dolore è tetro e muto: il figlio ucciso giace presso di lei.

La presentazione al tempio del Divino Infante inspira al contrario idee dolci e consolanti. Da una parte si ammira il modesto contegno della Vergine e delle tre donne che l'accompagnano; dall'altra la rispettosa attenzione dei ministri del tempio e la gioja del gran sacerdote, il quale, pieno dello

(*) Diffatto è in occasione della solennità del Corpus-Domini, nel momento in cui il sommo pontefice porta il SS. Sacramento, che quegli arazzi, la di cui magnificenza corrisponde sì egregiamente a quella marcia trionfale, sono esposti in certa qual maniera agli sguardi di tutto l'universo. Il viaggiatore arrivando sulla piazza di san Pietro, di cui in oggi centomila persone ne riempiono appena la immensità, obbligato dapprima ad alzare i suoi occhj verso la cupola, quel colosso che signoreggia da lungi nell'aria, si porta bentosto alla destra sotto il colonnato. Là, sugli archi del portico, quegli arazzi, freschi ancora, risplendenti d'oro e di seta, formano una galleria di quadri di una prodigiosa dimensione. Sebbene colpito da una moltitudine di grandi oggetti, lo spettatore vi trova un campo proprio per ingrandire ancora le sue idee. Le figure vi sono in generale di una proporzione maggiore del vero.

Se ne possono vedere le composizioni nelle belle stampe di Luigi Sommerau, incisore francese, eseguite a Roma, nel 1780.

spirito dei profeti, sa che quel fanciullo è Dio, e conosce in anticipazione la redenzione che porta al genere umano.

Raffaello possiede l'arte di offrire al pensiero il presente, il futuro e talvolta anche il passato. È in tal maniera che nella composizione rappresentante Gesù Cristo che discende all'inferno, collocò sul davanti Adamo ed Eva che esprimono al Redentore la loro riconoscenza; rammentando così con un tale movimento la caduta del genere umano, le sue disgrazie e la redenzione che salvollo.

Ma quanta potenza di genio non fu d'uopo al pittore, per passare con eguale effetto da quelle pacifiche composizioni ad una scena piena di disordine e di agitazione, e nella quale dispiegasi tutto l'impero che la potenza divina ha sui mortali!

Un uomo colpevole marciava alla testa di una truppa di altri uomini fieri ed audaci come lui. Il Dio che essi offendono fa echeggiare la sua voce in mezzo alle nubi: il capo la sente e cade: *audivit vocem*. Lo stupore, lo spavento, la vergogna danno, in quella caduta, alla sua fisonomia un carattere che non può esprimersi colle parole. Il suo cavallo fugge; colpiti dal medesimo terrore, i suoi satelliti corrono verso di lui; tutto l'interesse si concentra sullo stesso punto; tutte le parti unite fra di loro rapiscono l'anima dell'osservatare (*). È questo il trionfo di una pittura in concorso di un racconto, di un quadro sulla lenta successione delle parole, perchè la luce corre più rapida all'occhio, che non il suono all'orecchio. Questa composizione è incisa sotto il N.° 4 della medesima tavola.

Un'altra composizione di un carattere opposto, non la cede per nulla alla suddetta in quel genere di merito che puossi chiamare l'eloquenza pittoresca. Non trattavasi già di esprimere una violenta sedizione con movimenti straordinarj; un uomo appena elevato dissopra de' suoi uditori, per il posto che il pittore gli diede, sembra dal suo gesto che abbia persuaso

(*) È questo un capolavoro di composizione o piuttosto di espressione pittoresca.

Non avendo la Pittura per farsi intendere che l'immagine di uno stato di cose instantaneo, è obbligata di scegliere per soggetto delle sue rappresentazioni il momento il più preciso ed il più facile a comprendersi dell'avvenimento che vuole essa rammemorare. Bisogna pur che dia a tutti i personaggi un movimento così giusto, che lo spettatore creda sorprenderli tutti prima che la loro azione particolare sia compita, prima cioè che il gesto che la indica sia terminato. Quest'obbligo forma uno dei precetti essenziali dell'Arte: Raffaello vi si conformò quasi sempre, e particolarmente in questa occasione, con un maraviglioso sapere.

Lo stupore e lo spavento, sentimenti proprj a tutti i personaggi, formano ancora nelle sue opere, secondo i loro differenti gradi, l'espressione caratteristica di ciascun d'essi.

tutti. Nel loro variato contegno, noi li vediamo tutti penetrati dalla verità delle sue parole. È san Paolo, che predica agli Areopagiti *il Dio sconosciuto.* Quali uditori a persuadere! Nondimeno la potenza della verità gli ha vinti: non possiamo dubitarne: la pittura esercita qui sugli occhi e sull'anima tutto il suo impero.

Ognora fedele alle convenienze, Raffaello tributa un luminoso omaggio a questo principio nella composizione che pubblico sotto il N.° 5 della stessa tavola CLXXXVI.

L'Apostolo dei Gentili ed i suoi compagni avevano operato tanti prodigi a favore degli abitanti della Licaonia, che a Listra gli idolatri risolvettero di rendere loro gli onori divini sulla pubblica piazza, innanzi ai tempj delle antiche divinità. L'altare è preparato; l'incenso fuma: le vittime sono pronte: già già cade il colpo mortale; un popolo immenso le circonda; non si aspettano che i maravigliosi personaggi, i quali devono essere l'oggetto di quel nuovo culto. Essi arrivano: Barnaba è creduto lo stesso Giove; Paolo per essere quello che predicava, *quoniam erat dux verbi*, è preso per Mercurio. Ma ad un tale spettacolo rinculano ambedue per orrore. San Paolo lacera le sue vesti: O popoli, che volete fare, esclama egli! *Viri, quid hæc facitis*! Noi siamo mortali come voi. A siffatte parole, agli evidenti segni del suo dolore, quella moltitudine delirante si ferma: un uomo ritiene il braccio del vittimario pronto a dare il colpo; altri ne allontanano il toro che già trovavasi sotto la scure. Tutti sono compresi di stupore ed arrossiscono per vergogna, perchè erano essi Cristiani ed erano per un tale titolo stati guariti dai loro mali: i ciechi vedevano, i paralitici camminavano; di maniera che sono tutti trasportati dal rimorso e dalla riconoscenza. Questi sentimenti diversi sono espressi nei loro sguardi e nei loro gesti colla prontezza del lampo e colla vivacità del pieno meriggio. La religione dei Gentili non sviluppò mai la sua maestosa pompa sopra un teatro più nobile, ornato di una più magnifica architettura. Ma che diventa essa a fronte delle parole di san Paolo? L'inviato del Dio unico, colla sola espressione del suo sdegno e del suo dolore, distrusse l'incantesimo consolidato nell'antichità dei secoli.

Il gran spettacolo della caduta della idolatria, legato qui con tanta intelligenza con quello dello stabilimento della religione cristiana, presenta il duplice interesse del ravvicinamento dei tempi e del trionfo della Fede sul Paganesimo.

Dopo di avere considerato Raffaello nelle composizioni, nelle quali egli rappresenta ora le immagini sublimi della filosofia, ora i misteri del Cristianesimo, lo osserveremo adesso nella sua inesauribile fecondità, animare i racconti di una delle più graziose favole trasmesseci dall'antichità. Il soggetto di quella finzione non è scelto fra gli effetti ordinarj delle passioni sul cuore dei mortali. Non è una di quelle avventure particolari in cui l'Amore si è fatto un trastullo di turbare la tranquillità degli altri abitatori dell'Olimpo. No, quel Dio non può egli stesso non amare; talvolta arde egli medesimo col fuoco della sua fiaccola. Sono le conseguenze della violenta passione che ha per Psiche, che Raffaello volle rendere sensibili. Bisogna dare a quella giovane principessa una sì squisita bellezza, che gli uomini possano crederla più bella della stessa Venere. Bisogna esprimere dignitosamente la gelosia di quella Dea contro una mortale che osa disputarle l'impero della bellezza, rappresentarla che opprime la sua rivale con fatiche straordinarie, con castighi inauditi, perseguitandola sull'acqua, sulla terra, perfino nell'inferno (*).

Pacificata finalmente per la sommissione del figlio e della sua amante, che non può egli tralasciare di adorare, Venere acconsente alla loro felicità, a condizione però, per salvare il suo orgoglio, che Giove si compiaccia di innalzare quella mortale al rango delle divinità. Il padre degli Dei e degli uomini vi acconsente, Psiche è trasportata nell'Olimpo. Qui il pennello deve mostrare tutto lo splendore e tutta la delicatezza. Psiche ha bevuto il nettare, essa è immortale: sposa l'Amore e da questa graziosa unione nasce la Voluttà, per la quale sembrano eseguite queste vaghe e leggiadre pitture. Il genio di Raffaello appropriossi con tanto discernimento lo stile dei suoi antichi modelli, d'Apulejo, di Saffo, di Apelle, di Seusi, che si crede quasi di vederli o di sentirli a favellare. Sarebbe Raffaello che quei poeti, e quei pittori avrebbero imitato se fossero essi vissuti dopo di lui.

Si consideri il movimento di Psiche quand'essa si avvicina allo scoglio per obbedire all'oracolo. Il re suo padre la conduce; il popolo l'accompagna; ma a malgrado del numero dei personaggi, è sempre dessa che richiama gli sguardi dell'osservatore. La sua attitudine semplice e toccante spande su tutta la composizione un interesse melanconico. Il soggetto è completamente espresso. Nè lo è meno felicemente quando Psiche è rappresentata in un palazzo,

(*) Se vogliamo credere a Fulgenzio, la favola di Apulejo è un emblema delle pene conseguenti dalle passioni amorose. Raffaello rende sensibilissimo questo filosofico scopo nelle sue composizioni pittoresche.

servita a tavola da genj benefici, scena che vedesi incisa sulla tav. CLXXXVI, N.° 13. Melodiosi concerti si uniscono per rendere vie più gradito e dolce il linguaggio del suo amante invisibile. La sua testa, semplicissima nel disegno, senza affettazione nell' attitudine, si china con una inesprimibile grazia verso la parte dalla quale proviene la voce che la rapisce. Essa ascolta, come ascoltasi alcuno che non si vede, o che cessò appena di parlare, ma che si crede di ascoltare ancora (*). Gli antichi costumi sono religiosamente seguiti in tutti i suoi disegni, e particolarmente in quelli or ora descritti: vi esalano tutti i profumi dell' antichità. Nella pittura sotto il N.° 8, rappresentante Psiche alla toletta, due donne in piedi presso la giovane amante del figlio di Venere ricevono le vesti di cui essa si spoglia, ne sostengono le braccia, le intrecciano i lunghi capegli e formano con essa il gruppo più felicemente disposto.

Gli Dei hanno senza dubbio veduto più volte Venere colle Grazie presso di lei: ma Raffaello, dove le ha egli vedute, domanderebbe l'Antologia greca?

Tre sole figure formano la composizione della pittura incisa sotto il N.° 9. Vedesi Psiche in atto di ascoltare le sue sorelle che l' ingannano spietatamente. La sua buona fede e la loro perfidia sono espresse mirabilmente ed in un modo parlante.

Fra i disegni in cui aveva egli rappresentato questa storia di Psiche, e che i migliori incisori del suo tempo hanno pubblicato in trentadue o trentotto piccole tavole assai conosciute (**), Raffaello ne scelse alcuni dei più interessanti, per ornamento del palazzo chiamato in oggi *la Farnesina*, che apparteneva in allora ad Agostino Chigi, ricco cittadino di una città per lungo tempo rivale di Firenze, e rivale egli stesso dei Medici, per la sua magnificenza e per la sua passione per le Belle Arti.

Un gran portico di quel palazzo, composto di molte arcate, è consacrato intieramente alla gloria dell'Amore, alla rappresentazione dei suoi attributi, delle sue vittorie sui mortali e sugli stessi Dei; i suoi trofei cuoprono le pareti e le volte dell' edifizio.

(*) Ciò che Raffaello ci fa vedere in un grazioso disegno, Milton lo ha espresso in versi bellissimi, in principio del suo ottavo canto del Paradiso perduto. Egli dice che l'Angelo aveva cessato di parlare, quando Adamo credeva ancora di ascoltarlo:

The Angel ended, and in Adam's ear
So charming left his voice, that he a while
Thought him still speaking, still stood fix'd to hear.

(**) Fra i monumenti dell'Arte, di cui i disordini della rivoluzione hanno fatto temere la perdita, e la di cui conservazione è dovuta alle cure del signor Le Noir, direttore del Museo dei monumenti francesi, si trovano ventidue quadri dipinti sul vetro, eseguiti coi disegni della storia di Psiche, di Raffaello. Quei vetri ornavano in passato il castello di Ecouen.

Nella parte principale è dipinto, da una parte il consiglio degli Dei; dall'altra, il celeste banchetto, dove tutto l'Olimpo trovasi riunito per celebrare le nozze di Amore e Psiche. Ciascuna divinità vi è caratterizzata colla più fedele ed ingegnosa cura (*). Colle parole non si può esprimere la grazia, con cui eseguì Raffaello gli ornamenti che accompagnano le due grandi composizioni principali.

Le attitudini delle tre Grazie che ne fanno parte e che formano il gruppo inciso qui sotto il N.° 11, sono variate e disposte sì leggiadramente, che quasi direbbesi quella disposizione un effetto naturale della volontà delle tre Dee.

Avrebbero le Grazie medesime composto il gruppo N.° 12, rappresentante Giove che accarezza Amore? *Græca res est.* Giove ed il figlio di Venere sono disegnati come gli avrebbe cantati Anacreonte.

In queste differenti pitture a fresco, i più eleganti contorni e le più belle carni, sono rappresentate con una tale freschezza di tinte e con tale impasto, che possono reggere al confronto colle più morbide pitture ad olio.

Il pennello di Raffaello, quando è consegnato ai suoi allievi, non escluso lo stesso Giulio Romano, è ben lontano dalla perfezione cui giugne quando viene diretto da lui medesimo; è l'asta d'Achille in mano d'Ettore.

Un merito eminente di questo gran pittore nelle composizioni della favola di Psiche, merito affatto indipendente dalla esecuzione, consiste nella perfetta conformità delle immagini con quelle della Mitologia. Le sue invenzioni non cedono in nulla ai brillanti racconti di Apulejo e di La Fontaine.

Seguì egli quei due autori quasi alla lettera, come farebbe una poetica traduzione, nella gita di Venere sulle acque, uno dei migliori disegni di quella serie storica (**).

Più ricca ancora e non meno variata, e non meno poetica, è la marcia trionfale di Galatea sull'Oceano; composizione dovuta al suo genio, ed eseguita in parte dai suoi allievi, che vedesi alla Farnesina, e che ho fatto incidere sotto il N.° 10.

(*) *Tunc poculum nectaris, quod vinum Deorum est, Jovi quidem suus pocillator ille rusticus puer, cæteris vero Liber ministrabat. Vulcanus cœnam coquebat. Horæ rosis et cæteris floribus purpurabant omnia. Gratiæ spargebant balsama. Musæ quoque canora personabant. Apollo cantavit ad cytharam.* Ecco la graziosa narrazione di Apulejo, che Raffaello dipinse ancora più graziosamente.

(**) *Ut poesis pictura.*

Un uccello acquatico, fedele alla Dea nata dalle onde, va ad avvertirla della ferita di suo figlio; i delfini col loro curvo dorso formano il suo carro, le Nereidi il suo seguito; un Tritone chiama col suono della sua conca gli altri abitanti del mare, e Nettuno medesimo ordina ai flutti una compiacente calma. A tante cure, Zeffiro unendo le sue, sostiene dissopra di Venere, per difenderla dagli ardori del sole, un sottilissimo velo.

Apulejo.

Galatea è in piedi sopra una conchiglia cui sono attaccati due delfini guidati da un Amorino, *parvulus auriga*. Con una mano tiene essa le redini, ed in pari tempo, con una grazia infinita, rivolge lo sguardo verso le sue sorelle. Dissopra della sua testa svolazzano varj Amori, i quali feriscono coi loro dardi quelle giovani divinità delle onde, e diventano esse la preda degli semi-dei marini.

Questa pittura abbonda di graziose e ridenti idee. I gruppi sembrano moversi come l'aria e l'acqua, teatro dei loro giuochi. E se non è possibile accordare a Raffaello, quanto alla bella figura di Galatea, che abbia egli fatto uso del bello ideale, principio dell'Arte antica, devesi nondimeno concedere che egli fu occupato degli studj proprj a condurlo verso quel medesimo bello. Che anzi: ebbe egli incontestabilmente la conoscenza di un siffatto bello, perchè non può alcuno aver dubbio di non potere ottenere ciò, che non conosce; e noi sappiamo dallo stesso Raffaello che provava egli grandissimo dispiacere per la difficoltà di raggiugnere il bello ideale. Trovasi ciò nella lettera che intorno a questo argomento scrisse egli al suo amico il conte Castiglione (*).

Questa tavola, su cui vedonsi miniate le principali produzioni storiche e mitologiche di Raffaello, è terminata con alcune figure emblematiche.

Desse sono la Teologia, la Filosofia contemplativa, la Giustizia e la Poesia, dipinte nella sala del Vaticano, nella quale vedesi la Scuola d'Atene.

In mezzo di quelle invenzioni morali ho collocato il ritratto dell'autore. L'ingenuità, la grazia, la nobiltà, impresse nei lineamenti del suo volto, promettevano e manifestavano in qualche maniera le alte qualità che illustrarono questo bel genio.

Tav. CXCV. Rabeschi composti da Raffaello, ad imitazione degli antichi. XVI secolo.

Sulla tavola CXCV vediamo Raffaello abbandonarsi disegnando i rabeschi coi quali adornò i pilastri delle Logge. Alcune di quelle composizioni, bisogna pur confessarlo, concordano assai male colle storie sacre dipinte nelle volte di quelle gallerie e peccano contro quella convenienza, alla quale mostrossi altrove sì fedelmente attaccato. Ma trovasi chiaramente la causa di una

(*) « Per dipingere, dice egli parlando di questa figura di Galatea, per dipingere una bella, mi bisognaria vedere più belle, e che V. S. si trovasse meco « a fare scelta del meglio. »

Non è possibile di dare una definizione più giusta del bello ideale. Sappiamo altresì che Raffaello soleva dire, che il pittore deve sempre rappresentare gli oggetti non come gli ha fatti la natura, ma come dovrebbe farli.

Molte cause avevano contribuito a sublimare le sue idee ed il suo stile. Le sue letture ed i suoi colloquj coi poeti e coi letterati suoi contemporanei producevano sul suo spirito il medesimo effetto, che la vista delle produzioni dell'Arte antica.

siffatta licenza nel gusto del secolo e nelle abitudini della corte del pontefice Leone X. I costumi pubblici e privati erano a quell'epoca talmente rilassati, che i pittori ed i poeti permettevansi senza difficoltà, e quasi direbbesi di buona fede, la mescolanza del profano col sacro, non che la riunione delle immagini le più licenziose coi soggetti i più gravi.

L'esempio di Raffaello mise in voga i rabeschi, e Giovanni da Udine, suo allievo, che aveva egli incaricato dell'esecuzione di quelli del Vaticano, essendosi fatto una grande riputazione, venne particolarmente cercato per abbellire diversi palazzi con un tal genere di ornamenti.

Tav. CXCVI. Rabeschi composti ed eseguiti da Giovanni da Udine, discepolo di Raffaello. XVI secolo.

La tavola CXCVI rappresenta alcuni di tali scherzi di una ridente immaginazione.

E perchè non posso io, mettendoli sotto gli occhi de' miei lettori, sperare che si formino essi un'idea del piacere che proverebbero vedendo gli originali!

Alternamente pomposi o semplici, ma sempre eleganti e nobili, talvolta voluttuosi, contengono mille oggetti diversi, rappresentano una moltitudine di fatti, rammentano tutti i climi, mettono a contribuzione l'universo intiero ed offrono ad uno spirito coltivato sorgenti d'interessi d'ogni genere.

Fu negli intervalli dei grandi lavori di cui occupossi Raffaello nei dodici o tredici anni del suo soggiorno in Roma, che eseguì egli i quadri di cavalletto ed i disegni sparsi nelle differenti collezioni dell'Europa, e che Marc'Antonio fece generalmente conoscere colle sue eccellenti incisioni.

Nella maggior parte di queste composizioni seguì Raffaello il gusto del secolo sul finire del quale era egli nato. Vi rappresentò delle Madonne, delle Sacre Famiglie, delle deposizioni di croce. Ma, sciolto dai vincoli di un sistema di imitazione che, inspirato da principio da un sentimento religioso, lo aveva circoscritto ad una maniera fredda e monotona, seppe rendere interessanti tutti i suoi soggetti. La Vergine, sotto la sua matita, tocca e rapisce i cuori colla sua modestia ed umiltà: ma a queste virtù unisce tutta la dignità di una mortale divenuta la Madre di Dio. Essa è bella, e la sua bellezza non è quella di Venere. Sta essa ai piedi della croce con san Giovanni, il suo profondo dolore ha un carattere diverso da quello del diletto discepolo del Redentore.

A quale sublimità, quanto all'invenzione, a quale energia, quanto all'espressione degli affetti dell'anima, elevossi egli nel quadro conosciuto col titolo di *Spasimo*, che si conserva a Madrid (*)?

Quando dipinse quel san Michele, il di cui possedimento onora la Francia fino dal tempo del re Francesco I, più certo ancora che non lo fu il dotto autore dell'Apollo di Belvedere, che per atterrare un mostro dell'inferno, basta per un ente divino di volerlo, diede egli all'Arcangelo quella attitudine minacciante, che bastava per non lasciar alcun dubbio sulla sua vittoria. Nessun sforzo nuoce alla grazia che questo guerriero celeste unisce alla sua fierezza. Lo sdegno apparisce sulle sue labbra, ma il suo sguardo è tranquillo. Appena tocca egli l'infuocato terreno su cui al solo suo arrivo precipitò il suo rivale. Costui, coll'occhio di bragia, palesando la sua rabbia con tutti i suoi movimenti, ripiegando sopra sè stesso le orride sua membra, sembra annichilato sotto i colpi della folgore (**).

(*) Questo quadro rappresenta Gesù Cristo che porta la croce, seguito dai manigoldi, nel momento in cui incontra sua Madre.

Un gran maestro ne ha dato una descrizione assai bella ed istruttiva (*a*).

È particolarmente in quest' opera che scorgesi quella perfezione del disegno, senza la quale non si può ottenere una giusta espressione. Si ammira particolarmente in essa il talento di stabilire fra il carattere di ciascuna figura, la sua azione e le forme delle sue membra, una convenienza perfetta. Questo merito è spinto al più alto grado, nella figura di Cristo, in quelle delle sante donne, come anche in quelle dei manigoldi incaricati della esecuzione; e l'energia dello stile non altera per nulla nè la dolcezza dell'espressione, nè la bellezza, nè la maestà delle forme, necessarie in un simil soggetto.

Facendo la descrizione di questo quadro nel suo esame delle principali pitture del palazzo reale di Madrid, il giudice il più dotto ma altresì il più severo dei talenti e delle opere di Raffaello, e che negavagli talvolta la conoscenza del bello ideale famigliare agli antichi, Mengs, sembra confessare che in quest' occasione mostrò di conoscerlo. Egli è d'avviso che dando alla testa del Cristo un carattere come quello che gli avrebbero attribuito i Greci se avessero voluto comporlo di quello di Giove e di quello di Apollo, egli seppe aggiugnervi l'espressione di un patimento mortale. Dopo quest' esempio, e molti altri, si può francamente asserire che Raffaello non era molto lontano dalla perfezione delle scuole antiche, quanto al bello ideale, e soprattutto quanto all'unione di questo bello coll'espressione. Potrei citare altresì a questo proposito le venerabili teste dei suoi patriarchi e quelle dei suoi apostoli: in mezzo ad una mirabile varietà di forme, trovasi nelle une l'espressione di una fede, per così dire, innata, naturale in uomini vicinissimi alla creazione; nelle altre, quella di una fede viva e sincera, inspirata dalle predicazioni del Salvatore.

(*a*) L'autore vuol qui parlare di Mengs, *Lettera a D. Ant. Ponz*, tomo secondo delle sue opere, pag. 76 e seg. Si possono vedere le principali teste di questo quadro, calcate sulla pittura originale ed incise, nella raccolta di cinque quadri di Raffaello appartenenti a S. M. il re di Spagna, pubblicata a Parigi, dal sig. Bonnemaison, nel 1818 (*Nota degli editori francesi*).

(**) Forse un gran poeta ha descritto sì vivamente il furore di Satana ed il sentimento della vendetta, da cui è ognora animato, perchè ebbe sempre presente alla sua memoria questo bel quadro. Lo aveva egli ammirato in Francia allorchè viaggiava l'Europa per istruirsi.

Milton dice del demonio vinto:

. . . . But his face
Deep scars of thunder had intrench'd, and care
Sat on his faded cheek, but under brows
Of dauntless courage, and considerate pride
Waiting revenge.

PARAD. PERDUTO, Lib. I, vers. 600.

Così sarà dopo di avere contemplato, a Bologna, il bel quadro di santa Cecilia, che un altro poeta celebre della medesima nazione ha sì ben espresso il potere della musica coi seguenti ingegnosi versi:

. . . . Divine Cecilia came
Inventress of the vocal frame;
The sweet enthusiast, from her sacred store,

Noi abbiamo osservato nel corso di questa Storia, che le Scuole di Leonardo da Vinci e di Masaccio ed anche quella di Giotto, avevano meritato gli elogi dovuti alla imitazione della semplice natura.

Fu coll'introdurre ne'loro quadri un gran numero di ritratti, che giunsero essi a quel grado di merito. Raffaello produsse altresì un grande miglioramento nell'Arte collo stesso mezzo. Egli insegnò come, dipingendo il ritratto di un uomo celebre per il suo talento o per le sue qualità singolari, debbasi dare al suo viso l'impronta di quel talento o di quelle originali qualità. Rendeva egli sensibile nei lineamenti del volto l'abitudine dell'anima dei suoi modelli, la vivacità e la tendenza del loro spirito e perfino il genere delle loro giornaliere occupazioni; arte difficile, frutto di una attenzione filosofica, e per mezzo della quale sollevandosi dissopra del materiale di una testa o di una figura intiera, il pittore di ritratti prende posto a fianco del pittore di Storia.

Dipinto con questo raro talento il ritratto del terribile Giulio II, giusta la testimonianza del Vasari, *era tanto vivo . . . . che faceva temere.* Quelli di Leone X e dei cardinali de' Medici e Farnese, sono pure di una verità che fa illusione.

È colla stessa fedeltà, che quel gran maestro riproduce i più graziosi vezzi nel ritratto della Fornarina, modello frequente de'suoi schizzi, ed una imponente bellezza in quello della regina di Svezia, Giovanna d'Aragona, regalato dal cardinale Ippolito de'Medici al re Francesco I, a quel principe che, come dice la Storia, fu una volta l'amante indiscreto di una regina e per tutta la sua vita l'ammiratore passionato delle bellezze della natura e dell'Arte.

Il colorito usato da Raffaello in quasi tutti i suoi ritratti e particolarmente nel proprio, che conservasi a Roma nel palazzo Altoviti (*), è una prova che conosceva egli tutte le risorse della pittura ad olio e che servivasene quando voleva: quest'osservazione è di Mengs.

Il suo pennello, più variato di quello dei suoi predecessori, occupato in soggetti d'ogni genere, trattava egualmente bene i fatti eroici della storia

Enlarg'd the former narrow bounds,
And added length to solemn sounds,
With nature's mother-witt, and arts un (known before).
. . . .
She drew an angel down.

Il Vasari dice che la Santa è *tutta data in preda all' armonia.*

Il suo sguardo è ne' cieli: essa innalzovvi gli accenti che il concerto degli angioli accompagna: quasi credesi di sentirne l'armonia.

(*) Questo ritratto non è quello di Raffaello, ma bensì di Bindo Altoviti. *Vedi* Quatremère, *Storia della Vita e delle Opere di Raffaello Sanzio.*

Il Trad. C. Z.

e le ridenti favole della mitologia. Il ratto d'Europa, quello d'Elena, il giudizio di Paride, il sagrifizio d'Ifigenia gli fanno non minore onore delle altre sue produzioni.

Le sue immagini, sempre amabili, non mai indecenti, danno alle Baccanti ed alle loro orgie la sola voluttà delle Grazie. Alessandro l'avrebbe ricompensato, come seppe ricompensare Apelle, se avesse veduto Rosselane con tutte le attrattive della modestia, come rappresentolla nella composizione chiamata la Incoronazione.

Il tumulto delle battaglie, lo scontro delle armate, le maschie e terribili espressioni dei combattenti, non furono straniere al suo talento. Dipinge con energia il furore dei guerrieri, e con una terribile verità la loro morte.

Bisogna però confessare che fu nella Storia Sacra che ricavò egli l'argomento del quadro in cui portò al più alto grado la parte sublime della espressione, quadro che mise il suggello alla sua riputazione e segnò il termine ahi! troppo breve della sua vita (*).

Viene ordinariamente citato col titolo di *Trasfigurazione del Salvatore.* Vedesi inciso sulla tavola CCIII. Fra le bellezze che risplendono nel suddetto quadro, io non citerò che quelle che possono servire di risposta ad alcune critiche ripetute di sovente sull'unità della composizione e su quella del chiaroscuro. Sembra, dicesi, che vi siano due azioni divise tanto per la distribuzione delle figure, quanto per la disposizione del luogo ed anche per la differenza del colore.

(*) Il dispiacere universale per questa immatura morte, espresso quando arrivò e ripetuto quotidianamente, quel dispiacere è troppo conosciuto per doverne qui rammemorare le circostanze. Ci permetteremo nondimeno di fare una sola citazione, la quale non sarà senza interesse. È questa ricavata da una lettera pubblicata dall'abbate Morelli, nell'opera intitolata: *Notizia delle opere di disegno, ecc. da un anonimo*, pag. 210.

Quella lettera, scritta pochi giorni dopo la morte di Raffaello, contiene le seguenti parole:

« Il venerdì santo, di notte, venendo il sabato, a « hore 3, morse il gentilissimo et excellentissimo pictore « Raphaelo da Urbino, con universale dolore de tutti « et maximamente delli dotti.... Il pontefice istesso « ne ha avuto ismisurato dolore et nelli XV giorni « che è stato infermo ha mandato a visitarlo et confortarlo ben sei fiate. Pensate che debbiane havere « fatto gli altri. Et perchè il palazzo del pontefice questi giorni ha minazato ruina, talmente che sua santità se ne è ito a stare nelle stanze de monsignor « de Cibo, sono di quelli che dicono che non il peso « delli portici sopra posti è stato di questo cagione, « ma per fare prodigio che il suo ornatore haveva a « mancare. Et in vero è mancato uno excellente suo « pare, et del cui mancare ogni gentil spirito si debba « dolere et rammaricare non solamente con semplici « et temporanee voci, ma ancora con accurate et perpetue composizioni, come, se non m'inganno, già « preparano di fare questi compositori largamente. Dicesi che ha lassato ducati 16 millia, tra quali 5000 « in contanti da essere distribuiti per la maggior parte « a' suoi amici et servitori; et la casa che già fu di « Bramante, che egli comprò per ducati 300, ha lassata al cardinale de S. Maria in Portico. Li è stato « sepolto alla Rotonda, ove fu portato honoratamente. « L'anima sua indubitatamente sarà ita a contemplare « quelle celesti fabbriche che non patiscono opposizione « alcuna. Ma la memoria et il nome resterà qua giù in « terra, et nelle opere sue, et nelle menti degli huomini da bene longamente, ecc. »

Ma se osservando quel quadro rapportasi al giudizio dell'occhio, come devesi fare davanti alle produzioni di un'arte la quale non parla allo spirito che per mezzo del senso della vista, l'idea completa di un grande avvenimento rapisce l'anima, che ne è vivamente commossa: è la prima impressione che produce l'insieme della composizione.

Verso la metà della parte inferiore, avvi una donna in una commovente attitudine, circondata da uomini i quali alzando le braccia per l'effetto di una forte agitazione, dirigono la vista e portano l'attenzione dello spettatore sulla parte superiore. Là librasi in aria una figura maestosa, circondata da una immensa e vivissima luce. I raggi che partono da quella celeste elevatezza spandono il loro splendore sul davanti e sopra un paese nel fondo del quadro. L'ombra ben disposta di un piccolo monte collocato fra quei due siti, ben lontana dal disunirli, ne forma anzi il legame, rattemprando il passaggio della luce dell'uno a quella dell'altro, e le due parti principali compongono così un solo tutto perfettamente legato, tanto per la disposizione degli oggetti, quanto per la concordanza dei colori.

Che si tenga conto dell'emozione che si prova, che si cerchi di ben intendere lo spirito della composizione, e persuaderassi che Raffaello poteva in fatto, senza urtare contro la verosimiglianza, riunire le due circostanze della trasfigurazione del Salvatore e della guarigione dell'ossesso. E che più degno di un Ente Divino, più conforme alla sua natura, quanto l'aggiugnere allo spettacolo della sua gloria quello di un nuovo benefizio ed appellare in quel momento ai suoi piedi i bisogni e la speranza dei mortali? Ecco ciò che fece Raffaello. Di quali sublimi tratti non ha egli arricchito l'atto del Salvatore? Con quale premura se ne occupano gli apostoli! Vedeteli: *Non è a noi*, dicono essi alla famiglia desolata dell'ossesso, *non è a noi che dovete dirigervi: è a quegli il quale s'innalza in mezzo alle nubi.* I loro gesti nello stesso tempo sono diretti verso il loro Divin Maestro. Là è l'oggetto dominante: l'artista, richiamando la nostra attenzione verso questo punto centrale, ha soddisfatto alle regole di una buona composizione, e la sua opera ha realmente il doppio merito della chiarezza e della unità (*).

(*) « L'unità che deve avere una imitazione poetica consiste nel comporre un tutto artificiale di parti che siano d'accordo fra di loro, e che tendano direttamente e sensibilmente ad un fine comune. » Questa definizione dell'unità poetica, data dal Batteux, mio maestro, nella prima delle sue osservazioni sulla Poetica di Orazio, può applicarsi egualmente all'unità pittorica.

Se noi esaminiamo i dettagli, con quale vivacità di espressione è dipinta la fede degli Apostoli! Le loro teste, quasi tutte rappresentate di faccia, ci rapiscono per l'effetto del rilievo. Come sono maschj ed energici quei lineamenti! Quelli di Platone, di Solone, e degli altri sapienti dell'antichità, non ci offrono nulla di più venerabile. Il tocco particolare che distingue ciascuna di esse, è dappertutto facile e vigoroso.

L'autore di questo ammirabile quadro si mostra egualmente abile nel colore locale e nel chiaroscuro. Grandi masse di luce risplendono sulle parti eminenti, e la giustezza con cui quei toni chiari si degradano in lontananza, torna a profitto della espressione generale, scopo primario che il talento si è proposto.

I panneggiamenti leggieri, quasi direbbonsi aerei nelle figure del piano superiore, sono dappertutto rimarcabili per la varietà, per la scelta e per il bell'ordine delle pieghe.

Così potrassi osservare che tutte le figure sono disposte in maniera che l'una non nuoce all'altra nell'effetto. Ma come poi ammirare sufficientemente la correzione del disegno? Bisogna studiarlo nei piedi e nelle mani, e particolarmente nelle parti più rilevate e negli scorci arditi della figura di san Pietro, il di cui gesto sporge avanti, verso la famiglia che veniva ad implorare la guarigione dell'ossesso. Quanto è commovente questo gruppo! Chi non è scosso nel fondo del cuore vedendo le cure inquiete del padre, i movimenti irregolari dell'infelice figlio vittima di un male soprannaturale, espressione nuova per l'Arte, e l'inquietudine, il dolore, il desiderio impaziente della madre, che in una attitudine semplice, nobile, imponente, non chiede, comanda la guarigione di suo figlio, giacchè il grido di una madre è un ordine della natura!

Pittura veramente prodigiosa! L'insieme è sublime, e ciascuna parte è un capolavoro compito (*).

(*) Senza lusingarmi di avere difeso Raffaello contro l'accusa di duplicità d'azione, che i severi partigiani dell'unità gli hanno fatto, tenterò altresì di giustificarlo del doppio anacronismo imputatogli per avere rappresentato unitamente Gesù Cristo, Mosè, Elia, santo Stefano e san Lorenzo. Credesi che questa riunione sia l'effetto della cieca obbedienza per cui gli antichi maestri secondavano il desiderio delle persone committenti d'introdurre cioè in un soggetto qualunque i patroni ed i procuratori delle chiese nelle quali i loro quadri dovevano essere collocati. Ma siffatto motivo non potrebbe ammettersi in questa occasione, perchè il cardinale della famiglia de' Medici, che ordinò il quadro a Raffaello per farne omaggio a Francesco I, re di Francia, non chiamavasi nè Stefano, nè Lorenzo; ma bensì Giulio.

Essendosi Raffaello proposto di dipingere il momento in cui l'Eterno Padre *magnifica* il suo diletto Figlio agli occhj degli uomini, credette di dover rendere testimonj della gloria di Cristo tutti i personaggi che

Per terminare di fissare le idee su quest'epoca decisiva del rinnovellamento della Pittura, e per mostrare che l'onore di questo importante miglioramento non appartiene realmente che ai due grandi personaggi che occupavano allora il primo rango nelle arti, e che forse devesi tutta esclusivamente a Raffaello, noi esamineremo quattro tavole, le quali contengono alcune opere dei più rinomati maestri fra i suoi contemporanei, sia l'abbiano preceduto di qualche anno, ovvero che siano fioriti dopo di lui. Sarà facile di vedere che nessuno di essi giunse alla medesima elevatezza.

T. CXCVII. Pittura a fresco di Bernardino Pinturicchio, condiscepolo di Raffaello. Fine del XVI secolo.

La tavola CXCVII presenta una pittura a fresco di Bernardino Pinturicchio, di Perugia.

Scorgesi da questa pittura che il Pinturicchio possedeva il talento sì famigliare a Raffaello, di rappresentare la natura con semplicità. Ma sebbene avesse trent'anni di più di lui e fosse come lui formato nella Scuola del Perugino, pure non possedeva l'arte di unire a quella semplicità tutte le grazie con cui Raffaello animava le sue figure.

T. CXCVIII e CXCIX. Pitture ad olio, sul legno, di Luigi Mazzolini, da Ferrara. Principio del XVI secolo.

Le tavole CXCVIII e CXCIX presentano, con alcuni dettagli, un quadro dipinto nel 1521, da Luigi Mazzolini da Ferrara, le di cui opere sono poco conosciute, ragione per cui l'ho preferito, come il Pinturicchio, a molti altri maestri.

essa poteva interessarlo di più nel passato, nel presente e nel futuro; ed a quest'effetto rappresentò presso l'Uomo Dio, nel momento della sua trasfigurazione, alcuni servitori fedeli dell'antico e del nuovo Testamento. Vedonsi infatti, il fondatore della prima legge, uno dei profeti che annunziarono la nuova ed i due protomartiri che la confessarono col loro sangue. Ed in qual momento l'artista, animato egli medesimo di uno spirito divino, sembra credere che Dio presenti alla terra quel sublime spettacolo? in quello, nel quale alcuni infelici mortali implorano la beneficenza da Gesù Cristo, suo più nobile attributo, e non la implorano invano.

È così, come l'abbiamo già detto più sopra, che quando Raffaello, in una delle grandi pitture delle sale del Vaticano, vuole rappresentare il sacramento nel quale risplende più solennemente la fede cattolica, fedele a questa teologia che posando sulla terra, nasconde la sua testa ne' cieli, egli fa discendere dall'Empireo la mistica Trinità, accompagnata da tutta la gerarchia celeste, per renderla presente alle spiegazioni che danno i santi ed i dottori nella regione terrestre. Questo pensiero esigeva che fosse diviso in due grandi parti; ma la composizione non presenta perciò nè due fatti, nè due istanti.

È altresì nello stesso senso che diede egli i lineamenti del viso di un papa regnante, o quelli di diversi personaggi illustri del suo tempo ad alcuni filosofi, poeti e principi illustri della antichità, in composizioni nelle quali si suppone che prendano essi parte a degli avvenimenti più o meno lontani dal loro secolo. Anzi che vedere in queste libertà degli anacronismi e delle inconvenienze, bisogna riconoscervi l'azione del genio che ingrandisce la sfera delle arti. Finalmente se Raffaello avesse abusato in ciò della facoltà accordata ai pittori ed ai poeti di tutto osare, bisognerebbe anche confessare che sarebbe egli degno di servire di modello, almeno nella maniera colla quale emancipossi dalla regola.

NB. Il cardinale de' Medici aveva ordinato a Raffaello il quadro della Trasfigurazione pel suo vescovado di Narbona, e non per regalarlo al re Francesco I. Dopo la morte di Raffaello venne esposto al pubblico nella sala del Concistoro, in Roma, poscia fu dallo stesso cardinale de' Medici donato alla chiesa di san Pietro in Montorio, e collocato all'altare maggiore. Ora trovasi nel Vaticano.

Il trad. C. Z.

Se si considera attentamente tanto l'insieme, quanto i dettagli di questa composizione, persuaderassi l'osservatore che quel pittore contemporaneo dei due grandi modelli dell'Arte, sebbene assai inferiore in merito ad ambedue, ha inclinato verso la imitazione dello stile di Michelangelo.

Dovendo dipingere una scena sì tumultuosa come il passaggio del Mar Rosso fatto dagli Ebrei inseguiti dagli Egiziani, che furono tutti sommersi, procurò di rappresentare la varietà degli avvenimenti, il contrasto della gioja degli uni colla disperazione degli altri. Ma era riservato al solo Michelangelo di esprimere poco tempo dopo questi sentimenti con una mirabile energia nella sua pittura del Giudizio Universale (*).

Tav. CC. Opere di maestri predecessori, contemporanei, o successori di Raffaello. XV e XVI secolo.

La tavola CC, sulla quale sono incise alcune opere di diversi maestri del secolo XV e del principio del XVI, è anch'essa, per il confronto che facilita, un monumento innalzato alla gloria di Michelangelo e di Raffaello.

Il N.° 1 rappresenta il quadro della Purificazione, di Bartolomeo o Baccio della Porta, soprannominato *il Frate*. La maniera di dipingere di questo maestro e particolarmente l'impasto che dava a' suoi colori, offrirono a Raffaello un esempio di cui seppe approfittare. Ma Bartolomeo, dando ai contorni un eccessivo rilievo, diventava talvolta pesante; si osserva altresì, abbenchè egli disegni le teste con sufficiente franchezza, che lascia desiderare la nobiltà nel carattere dei personaggi e nella disposizione: Raffaello evitò tali difetti.

In generale, la dignità dello stile, merito il quale dipende e dalla elevatezza dell'anima e dalla scienza del disegno, o manca nelle composizioni che formano questa tavola, od appena appena si lascia vedere. Non scorgesi neppure siffatta qualità preziosa nel N.° 2, quadro rimarchevolissimo pei suoi dettagli, e che è opera di Andrea del Sarto, se non il più dotto, almeno il più grazioso di tutti i pittori della Scuola di Firenze. Ed è pur d'uopo tornar sempre a Raffaello: egli è che possiede in supremo grado questa qualità distintiva.

(*) È qui necessario di fare osservare che questo quadro avendo la data dell'anno 1521, ed essendo il Mazzolini morto verso il 1530, in età di quarantanove anni, quel pittore non ha potuto vedere il fresco del Giudizio Universale, incominciato da Michelangelo nel 1534, e terminato nel 1541. Le opere di quel grande maestro che il Mazzolini ha potuto conoscere e studiare, sono le prime sue produzioni, p. e.: il famoso cartone conosciuto colla denominazione di *Guerra di Pisa*, e le pitture della volta della Cappella Sistina, terminate nell'anno 1510.

Il N.° 3 non può esso pure collocarsi nel primo rango, sebbene molte parti vi siano dipinte con una spezie di fierezza conveniente al fatto storico che rappresenta: è opera di Domenico Beccafumi. L'argomento è la riconciliazione dei censori, M. Lepido e F. Flacco. Non è il grandioso del pennello di Michelangelo.

Il N.° 4, più ammirato per la vaghezza del colorito, partecipa ancora troppo dell'antica maniera di comporre. Egli non offre nulla del perfezionamento, che questa parte principale deve all'Urbinate. Giovanni Antonio Razzi però, che ne è l'autore, nato prima di lui, fu testimonio de' suoi successi e gli sopravvisse più di trent'anni.

Giulio Romano, sotto il N.° 5, diede non dubbie prove della cognizione che aveva della mitologia e dei costumi antichi; ma fu ben inferiore nella grazia e nella eleganza di cui il suo maestro avevagli offerto i modelli in argomenti della stessa natura.

Le due figure, sotto il N.° 6, copiate dalle pitture che tutta ricuoprono la volta della Cappella Sistina, ci mostrano, come molte altre invenzioni di Michelangelo, fino a qual punto, abbandonandosi al fuoco della sua immaginazione, questo maestro allontanavasi con positure straordinarie dalla ingegnosa moderazione dalla quale non dipartissi mai Raffaello.

L'ultimo quadro della presente tavola è del Vasari. Rappresenta Anania che restituisce la vista a san Paolo. Scorgesi chiaramente che avendo a scegliere fra i due illustri contemporanei che potevano guidare la sua gioventù, preferì il Vasari lo stile robusto di Michelangelo alla grazia di Raffaello, senza raggiugnere la maestà dell'autore del Giudizio Universale.

Così, quello stato di perfezione, al quale la natura e lo studio condussero Michelangelo e particolarmente Raffaello, quanto all'invenzione ed al disegno, non fu che un punto, una linea, cui, sia prima, sia dopo di essi, nessuno dei loro rivali seppe giugnere.

Noi vedremo bentosto la stessa cosa, quanto al colorito ed al chiaroscuro, nei due artisti che parteciparono di queste rare qualità.

Ma prima di occuparci di queste due parti dell'Arte, le quali giunsero al supremo grado solamente verso l'epoca nella quale dovetti terminare la mia Storia, credetti, che avendo indicato il decadimento successivo, il rinascimento ed i nuovi progressi della invenzione, della disposizione e del disegno, sarebbe stato utile di presentare un prospetto di alcune pitture proprie a fare nel primo aspetto distinguere un siffatto andamento.

Tav. CCI. Prospetto dei progressi della espressione pittorica. Dal XII al XVI secolo.

Noi le considereremo dal lato dell'espressione.

L'espressione generale nella composizione di un soggetto, e l'espressione particolare di ciascuna figura, formano senza dubbio l'operazione dell'Arte la più nobile e nello stesso tempo la più difficile.

Questo merito ha la sua sorgente in una sensibilità profonda, in una immaginazione viva, in un'anima capace di energia. Ma il sentimento che la produce non può farsi intendere che offrendo idee chiare, immagini vere, espresse col disegno il più corretto.

Ho scelto alcuni esempj di questa imitazione nelle due spezie di espressioni, che ci fanno apprezzar meglio le risorse e la potenza dell'Arte, l'espressione viva e profonda cioè, e l'espressione dolce e tranquilla.

La prima di queste composizioni ci mostra il dolore più profondo, che la natura possa sentire, quello di una madre che vede morire suo figlio, quello della Madre di Dio fatto uomo: *Videte si est dolor, sicut dolor meus.*

Questo soggetto ripetuto mille volte, è qui riprodotto sotto il N.° 1: fu copiato da una pittura a fresco della chiesa di santo Stefano, di Bologna, incisa già sulla tavola LXXXIX. Rappresenta Cristo che porta la croce, incontrato dalla Beata Vergine sua madre. Appartiene quella pittura al secolo XII o XIII, e per conseguenza al tempo della maggiore ignoranza.

È però importante di aver ricorso alla tavola LXXXIX, per ben intendere la composizione nel suo insieme: così dicasi delle altre che seguono.

I pittori di quell'epoca facevano consistere la forza dell'espressione in una agitazione estrema, in movimenti disordinati delle membra e dei lineamenti del viso. Le loro immagini di questo genere erano vere caricature.

Le pitture del Giunta Pisano e di Cimabue, che pei primi, nel secolo XIII, fecero prevedere il rinascimento dell'Arte, hanno alcun che di meno ridicolo. Si osservino le teste sotto i N.ⁱ 2 e 3, e meglio sulla tavola CII i N.ⁱ 4 e 6, e sulla CX i N.ⁱ 1 e 4, da cui furono copiate.

La prima è la testa di un angelo e la seconda quella della Vergine Madre, che trovansi presenti al doloroso spettacolo della crocifissione di Cristo.

L'espressione mista di stupore e di dolore della figura sotto il N.° 4, è più semplice, più ragionevole per ogni riguardo e più naturale. Questa figura appartiene ad un quadro di Giotto, da lui dipinto in principio del XVI secolo, ed inciso sulla tavola CXVI. Abbiamo già fatto osservare che il primo momento del ritorno del buon gusto è l'epoca di Giotto.

I progressi sono ben più sensibili nel XV secolo, nella composizione del gruppo di Masaccio, sotto il N.° 5, e nella espressione particolare delle teste, una delle quali vedesi sotto il N.° 6. L'argomento è la Madre di Gesù Cristo, svenuta fra le braccia delle sante donne che l'hanno accompagnata al Calvario. Il quadro da cui ho copiato questo gruppo trovasi inciso sulla tavola CLIV. Il nome di Masaccio segna la seconda epoca della restituzione.

La medesima scena trovasi dipinta nella terza epoca, in quella cioè del totale rinnovellamento dell'Arte, dovuto al genio di Raffaello nel secolo XIV. Tutto è di una completa bellezza in quest'opera, incisa sotto i N.i 7 e 8. Mirabile altresì è la disposizione del gruppo delle sante donne, fra le braccia delle quali la Beata Vergine è caduta in isvenimento: la dignità di questa figura principale e l'abbandono del suo dolore provano quanto Raffaello sentisse nell'Arte sua.

Ho creduto che facendo così distinguere l'andamento cronologico dell'Arte nella rappresentazione di una medesima azione, ne avrei fatto sentire meglio i progressi.

Dissotto di questa prima parte della presente tavola, consacrata alla rappresentazione di oggetti di una espressione forte, considerando noi i soggetti incisi sulla seconda e sulla terza parte, vediamo azioni più semplici, minore agitazione, ma troveremo altresì nelle espressioni dolci una gradazione che il tempo doveva produrre e la quale concorda coi continuati progressi dello spirito umano. Prima di giugnere alla imitazione esatta e saggia della verità, l'Arte dovette od abbandonarsi alle più ridicole esagerazioni, o cadere in una stupida nullità.

Noi abbiamo veduto la prova di questi due eccessi in molte delle precedenti tavole. Per confrontare quegli esempj gli uni cogli altri, ho estratto dalle tavole stesse le seguenti composizioni.

Il N.° 9 rappresenta Vagao, l'eunuco di Oloferne, che vuole indurre Giuditta a seguirlo nella tenda del suo padrone. I gesti da lui usati per persuaderla e la sospettosa attenzione da essa prestata al suo discorso, diventarono sotto il pennello di un artista che volle esprimere tutto, altrettante smorfie e contorsioni. Siffatte esagerazioni sono assai numerose sulla tavola XLIII, dove questa storia trovasi pubblicata per intiero. Tutti i fatti successivi sono rappresentati nel medesimo quadro, difetto capitale dell'Arte, caduta nel IX secolo, epoca di quella pittura, in uno stato di degradazione veramente deplorabile.

Il N.° 10, estratto da una pittura a fresco incisa sulla tav. LXXXIV, posteriore di un secolo alla precedente, ed il N.° 11, estratto dalla tav. LXXXVIII, posteriore a quella della tavola LXXXIV, presentano ambedue il momento di una allocuzione, nel primo quadro di santa Cecilia al pontefice Pasquale I, nel secondo della Beata Vergine al gran sacerdote Simeone. L'arte dell'espressione vi si mostra in una semplicità fredda, goffa, insignificante.

E non fu che verso il principio del secolo XIV, che Giotto pel primo seppe dare alle sue composizioni e l'espressione generale, e l'espressione propria a ciascuna figura, secondo che l'esigeva l'argomento. Ce ne somministra un esempio nel quadro inciso sulla tavola CXVI, su cui rappresentò san Francesco che predica ai suoi discepoli: ciascun personaggio manifesta l'azione di un uomo pio e persuaso: le attitudini sono variate, ed esprimono tutte sentimenti conformi alla circostanza. Le due figure particolarmente, sotto il N.° 12 della presente tavola, imprimono l'idea di un raccoglimento profondo e modesto.

Masaccio, capo della seconda età, progredì ancora più nella composizione che vedemmo sulla tavola CXLVIII, rappresentante Nerone che condanna a morte san Pietro e san Paolo. Il muto terrore che inspira il tiranno agli spettatori è caratterizzato con segni non equivoci. Soltanto i due Apostoli, incisi sulla presente tavola sotto il N.° 13, si permettono un leggier movimento, dirigendo la loro difesa ad uno degli uffiziali dell'imperatore, e tuttavia le loro positure tranquille manifestano la pienezza della loro fede; accordo interessante di un esteriore pacifico e di un'anima dolcemente commossa; espressione duplice la di cui rappresentazione era fin'allora quasi sconosciuta.

Più difficile ancora era l'arte di manifestare una passione violenta con un esteriore perfettamente tranquillo, sotto le più eleganti forme del corpo e nelle attitudini le più graziose.

Questa abilità che mancò a Michelangelo, troppo inclinato all'esagerazione, come abbiamo veduto sulla tavola CLXXIX, era riservata a Raffaello.

Quel gran maestro ne diede innumerevoli prove nelle invenzioni già da noi descritte.

Quindi non è che per compire il prospetto cronologico che forma il soggetto della presente tavola, che pubblico, sotto il N.° 14, un esempio di più, scelto dalla terza ed ultima età in cui l'Arte era giunta al totale suo rinnovellamento.

È il momento della favola di Psiche in cui quella giovane sposa dell'Amore, per vendicarsi delle sue sorelle ingannandole, racconta loro gli oltraggi che pretende di avere ricevuto da lui, e le assicura che meritando elleno di essere di lei più fortunate, non ne devono esse sperare che favori.

Belle tutte tre, si rassomigliano, sebbene differiscano l'una dall'altra per qualche particolare lineamento del volto:

. . . . . . Facies non omnibus una est,
Nec diversa tamen, qualem decet esse sororum.

Psiche si distingue per l'affettuosa premura con cui s'incurva parlando alle due principesse. Una di esse l'ascolta con un'attenzione mista di stupore, e che non è ancora persuasione; l'altra, più credula, sembra già godere dei favori che Psiche le promette.

Un'anima vendicativa che dissimula, uno spirito sospettoso che dubita, un cuore ardente di amore e di gloria, che si abbandona alla speranza, non hanno nessun segno esterno, nessun gesto proprio per esprimerli. Quindi per ben comprendere espressioni sì fine e per esprimerle col disegno, senza che la nobiltà del contegno dei personaggi ne sia alterata, vi era d'uopo di un artista dotato della più rara intelligenza, e giunto al sommo grado di abilità. È questo uno dei capolavori più interessanti di Raffaello, ed una delle produzioni migliori dell'arte di esprimere i pensieri per mezzo del disegno.

La Pittura essendo giunta a questo stato, non le mancava più per diventare veramente perfetta, che di associare a tanti generi riuniti di merito quello anche del colore; e per compierne la storia, basterà per conseguenza di mostrare come, in qual tempo e per mezzo di quali maestri ottenne essa quest'ultima gloria.

Furono il Correggio e Tiziano che acquistarono con questo importante servizio il diritto di essere associati a Michelangelo e Raffaello e di essere collocati nel numero dei quattro grandi restauratori della Pittura.

Tav. CCII. Pitture a fresco del Correggio nel monastero di san Paolo, a Parma. XVI secolo.

Le tavole CCII e CCIII, sulle quali sono incise alcune delle loro opere, termineranno la Storia del rinnovellamento. Noi parleremo alternatamente degli oggetti contenuti nell'una e nell'altra: il confronto sarà così più facile e la dimostrazione più chiara.

Tav. CCIII. Composizioni dei quattro grandi maestri che hanno contribuito di più al ristabilimento della Pittura.

Le mie osservazioni sul quadro della Trasfigurazione trovansi nella parte del mio lavoro, nel quale ho trattato particolarmente delle pitture di Raffaello, e quelle che si riferiscono a Michelangelo, nel testo delle tavole relative a questo maestro.

Due pitture di quest'ultimo ed una di Raffaello, sono collocate qui per terminare il confronto fra questi due grandi artisti. Non è però mia intenzione d'internarmi di troppo nell'esame della questione difficile, e più volte agitata, intorno a ciò, che ciascun d'essi possa avere imparato o copiato dal suo rivale, l'uno per elevarsi al grandioso, l'altro per acquistare maggior grazia ed amenità. Dirò soltanto, che nella figura del profeta Isaia, incisa qui sulla tavola CCIII, N.° 4, tante volte citata per provare che Raffaello cercò di appropriarsi lo stile di Michelangelo, come anche nell'immagine sublime dell'Eterno che sviluppa il caos creando l'universo dal nulla, ed in quelle dei Patriarchi e degli Apostoli nei diversi suoi quadri, Raffaello impiegò forme grandiose ed energiche, e che per conseguenza aveva in lui il germe del talento proprio a questo genere di disegno, siccome ebbe costantemente per principio di conformare il suo stile allo spirito di ciascun soggetto.

Michelangelo, dal canto suo, per temperare la fierezza della sua matita e vestire di eleganti forme i maschj suoi pensieri, non aveva certamente bisogno d'imitare Raffaello. Quel gran maestro non aveva ancor veduta alcuna produzione del giovane suo emulo, quando giovane egli pure eseguì, sulla volta della Cappella Sistina, le due belle pitture, di cui una, incisa sotto il N.° 5, della tavola CCIII, rappresenta l'Eterno Padre che dà la vita al primo uomo, e l'altra, sotto il N.° 6, Eva formata con una delle coste di Adamo. Impresse egli nei lineamenti del viso di quell'amabile creatura il sentimento della riconoscenza e l'espressione la più ingenua della sensibilità che doveva essere l'appannaggio del suo sesso.

Parleremo noi dunque il linguaggio della ragione, se diremo che quei due uomini grandi hanno cominciato, come succede nello studio di tutte le umane scienze, col ricevere le istruzioni dai loro maestri particolari; profittarono in seguito degli esempj dei loro predecessori e dei loro contemporanei in generale, poscia di quelli che reciprocamente davansi l'un l'altro. Ma il primo germe della loro grandezza consiste nelle rare qualità che avevano ricevuto dalla natura; e se nel corso di tre secoli e più, che passarono dopo la loro morte, nessuno dei loro successori non giunse mai ad eguagliarli, sebbene abbiano questi avuto per loro guida ed i modelli che Michelangelo e Raffaello avevano studiato e di più le stupende opere di quei due grandi pittori, bisogna necessariamente conchiudere che non furono

essi del pari favoriti dalla natura (*), e che Michelangelo e Raffaello

(*) Fu più volte notata l'analogia che la natura si compiace di stabilire fra le qualità fisiche e le qualità morali degli uomini ch' essa destina ad innalzarsi dissopra del volgare colle loro opere o colle loro azioni. Compagne delle facoltà del genio, le inspirazioni del cuore danno alle produzioni dell' uomo ch' elleno dirigono un grado di elevatezza, di nobiltà, di purezza, e vi attaccano un interesse, che otterrebbesi difficilmente senza di esse.

Noi dicemmo che Michelangelo aveva ricevuto dalla natura il corpo il più robusto e l' anima la più attiva. La quantità e la varietà de' suoi lavori l' attestano sufficientemente. Vi abbisognarono le tre arti per occuparlo, una sola non avrebbe bastato alla vivacità della sua immaginazione. La sua sobrietà abituale manteneva la sua forza. Egli amava la solitudine: gli uomini della sua tempera trovansi così bene soli! La meditazione alimentava il suo spirito; il suo gusto per la poesia ne esercitava l' attività. I suoi lavori in questo genere, sebbene poco numerosi, portano l' impronta del suo talento.

Ci avrebbe lasciato maggiori prove della sua abilità nell' arte dello scrivere, se avesse eseguito il progetto da lui concepito di un Trattato sullo studio e sull' uso della anatomia. Le sue favorite letture manifestavano uno spirito profondo e solido: erano la Bibbia, i filosofi antichi e Dante. Fra i suoi amici eranvi diversi letterati distinti, come il Varchi, il Maffei, il Ridolfi. Alcuni l' avvicinavano per la singolarità del loro umore: tali erano l'Ariosto e l'Aretino. Ma ben differente da quest' ultimo per molti riguardi, ed abbenchè chiamato più volte presso varj sovrani ed altri illustri personaggi, Michelangelo non ebbe a rimproverarsi mai una parola di adulazione, nè mai un atto servile.

Fra i tanti artisti che nel corso di una vita lunghissima egli vide nascere intorno a lui nemmeno uno ebbe a lagnarsi di un solo istante di gelosia.

Non mai la cupidigia, passione più bassa ancora, contaminò la sua anima. La sua fortuna restò sempre mediocre, malgrado l' importanza ed il numero prodigioso delle opere, di cui venne incaricato; e ricusò gli onori attaccati alla carica di architetto di san Pietro.

Abbenchè una filosofia rigida ed anche un poco selvaggia abbia contrassegnato alcune azioni della sua vita, la sua sensibilità verso i compagni dei suoi lavori e verso le persone attaccate al suo servigio, è conosciuta egualmente che la sua liberalità.

I costumi di Michelangelo furono onesti e le sue maniere semplici. Disdegnò egli le cure che hanno tanti altri per procurarsi qualche gloria: egli voleva, dice il Bottari, che quella venisse da sè stessa e che lo seguisse naturalmente come l' ombra segue il corpo.

Una fierezza che quasi direbbesi innata lo dominava: la più piccola contraddizione lo irritava: tanto quella degli uomini, quanto quella che nasceva dagli avvenimenti, disturbarono troppo soventemente la sua vita.

La contrarietà che il marmo presentavagli nella scultura eccitò spesse volte la sua impazienza. L' impetuosità del suo carattere e la conoscenza che egli aveva delle difficoltà dell'Arte, gli impedirono di condurre a fine molte delle sue opere. Non mai contento di sè medesimo, *semper calumniatòr sui*, come il Callimaco di Plinio, l' idea della perfezione lo fermava ad ogni passo.

Così, può dirsi in generale e più particolarmente in ciò, che concerne le arti, che la scelta dello studio al quale si applica ciascun uomo, i suoi talenti per riuscirvi, e la maniera con cui gli impiega, tutte queste particolarità partecipano delle sue qualità fisiche e morali: ma questa relazione è soprattutto sensibile negli uomini del primo ordine, come Michelangelo.

Alcune osservazioni sul genio e sui lavori di Raffaello ci somministreranno la prova della stessa verità. Noi vi distingueremo le cure che la natura erasi data per ingrandire e dotare il genio dell' uno e dell' altro.

Abbiamo già detto che ricolmato dai suoi favori, Raffaello non aveva che ad abbandonarsi alla più fortunata inclinazione: ma noi abbiamo altresì notato che per un effetto della sua inclinazione prese egli una strada affatto differente da quella battuta da Michelangelo.

Invece della impetuosa gioventù di costui, acquistò Raffaello fino dai suoi primi anni l' affezione di tutti quelli che avvicinò, per la dolcezza e per la ingenuità de' suoi costumi, come anche per le grazie della sua persona. I termini coi quali la parente dei suoi sovrani, la duchessa di Sora, raccomandavalo, nell' epoca in cui incominciava i suoi studj, al capo della Repubblica di Firenze, chiamandolo *discreto e gentil giovane*, indicano abbastanza l' interesse ch' egli inspirava già e l' amabilità che prometteva per l' avvenire. Si vide in seguito quanto l' elevatezza delle sue maniere e la nobiltà delle sue azioni contribuirono a moltiplicare i suoi amici fra i personaggi i più distinti. Gli onori e le ricompense straordinarie sembravano precederlo.

Lui fortunato se quella viva sensibilità e quella delicatezza di sentimento, che spandevano tante grazie nelle sue composizioni, non fossero poi state la sorgente delle affezioni del cuore, il di cui eccesso abbreviogli sì crudelmente la vita!

Non avvi nulla di più interessante del racconto che fa il Vasari del tenero attaccamento con cui gli artisti che vivevano a lui vicino corrispondevano al suo affetto per essi. Non sortiva egli mai per andare al suo lavoro, che non fosse accompagnato da molti di essi; come, quando prende il suo volo verso le fiorite piaggie, la regina delle api è seguita dalle sue compagne.

La morte di un particolare non fu giammai sì pubblicamente compianta. La numerosa gioventù che restò

opérarono tante meraviglie non già pel solo effetto dello studio e dell'imitazione, ma altresì per l'influenza del dono particolare attaccato alla loro

priva delle sue lezioni, circondando la sua tomba, vi bagnò colle sue lagrime l'ultima ed immortale produzione del di lui genio.

Sommo fu pure il dispiacere di Leone X, il quale sul trono pontificio aveva conservato per lui la più tenera amicizia. Raffaello godeva presso di quel pontefice delle dolcezze di una intima unione. Era egli strettamente legato cogli uomini suoi contemporanei, che una piacevole letteratura confacevasi di più col suo carattere, come il Bembo, l'Ariosto, Annibal Caro e sopra tutti col legislatore degli amabili cortigiani, il conte Baldassare Castiglioni. Trovava presso di loro e portava egli medesimo nella loro società quella urbanità la quale fece

> Que son âme et ses moeurs, peintes dans ses ouvrages,
> N'offrent jamais de lui que de nobles images.

L'influenza di siffatti legami sarebbesi manifestata nelle sue produzioni letterarie come nelle sue invenzioni pittoriche, se si fosse dedicato maggiormente alla letteratura. Non si conoscono di lui, che pochi sonetti ed alcune lettere dirette ai suoi amici. Il dotto che gli restituì in una dissertazione, di cui ho già fatto parola, una lettera attribuita al conte Castiglione, doveva pubblicarne un'altra che egli scrisse ad un suo zio. Il cardinale Borgia, col consueto suo zelo per tutto ciò, che interessa le Belle Arti ne fece incidere il *fac-simile* (a).

Due sonetti trovati in seguito nella patria di Raffaello, e che lasciai al medesimo letterato il piacere di pubblicare, contengono amorosi lamenti. Ecco presso a poco ciò che noi abbiamo delle sue poesie. Ma compiangeremo ben più la perdita delle Osservazioni che aveva egli scritto sulla Pittura. Il Vasari, in una spezie di perorazione che egli indirizza ai suoi lettori in fine della sua opera, ci fa sapere che aveva fatto uso assai utilmente di un di lui manoscritto.

Se tale preziosa opera fosse stata conservata, Raffaello sarebbe per i moderni, colle sue lezioni e co' suoi esempj, ciò che Apelle fu per gli antichi; ed i rapporti fra questi due grandi uomini si moltiplicherebbero, se si considerassero ambedue nelle loro qualità morali.

(a) Il dotto di cui parla qui il sig. D'Agincourt è l'abbate Daniele Francesconi autore della *Congettura che una lettera creduta di Baldassare Castiglioni sia di Raffaello d'Urbino*. La lettera fatta incidere dal cardinale Stefano Borgia, fu scritta da Raffaello al suo zio Simone de Battista di Ciarla da Urbino. Il *fac-simile* pubblicato dal Borgia, e diventato in oggi rarissimo, venne fatto rintagliare dal traduttore della *Storia della vita e delle opere di Raffaello Sanzio*, del sig. Quatremère de Quincy; Milano, 1829, in 8.° Quivi pure troverassi l'altra lettera di Raffaello creduta del conte Castiglione. *Il Trad. C. Z.*

Non sarebbe sì facile di trovare nelle Scuole antiche un maestro che si potesse paragonare a Michelangelo, con tanta uniformità. Il genio di Raffaello era simile ad una fiamma dolce, eguale, il di cui splendore è un costante beneficio. Quello di Michelangelo divampa come il fuoco di un Vulcano, che si slancia misto interpolatamente di scorie e di torrenti di fumo.

Confronti simili ai suddetti avrebbero potuto aver luogo più frequentemente in quest'opera. Ma noi credemmo meglio di fare soltanto questo, il quale presentavasi naturalmente fra i due più grandi maestri, quali sono Michelangelo e Raffaello. Tali confronti non riusciranno infruttuosi per coloro, i quali coltivano la Scultura e la Pittura. I giovani che vi si consacrano, i genitori o i parenti che li sforzano talvolta di consacrarvisi oppure che li distolgono dal coltivare quelle Belle Arti, i professori incaricati della loro istruzione, vedranno, studiando questa parte della Storia delle Arti, quanto sia necessario di consultare la natura e di distinguere la realtà delle inclinazioni ch'essa dà agli umani intelletti. Si persuaderanno altresì, conosciute che siano le disposizioni, quanto importi di conformarvisi nell'uso che se ne vuol fare e negli studj con cui devonsi coltivare.

Ed è principalmente da questa attenzione che dipendono i particolari successi e la gloria di ciascun maestro. Michelangelo e Raffaello ce lo provano ancora. Vedesi chiaramente che Raffaello, dotato di tutto ciò, che lo spirito può avere di più delicato, l'anima di più affettuoso, fece delle emozioni del cuore l'oggetto abituale de' suoi studj e la materia delle sue piacevoli immagini. Sentesi che Michelangelo amò meglio invece di farsi ammirare coi moti violenti e coi contorni risentiti. Troppo occupato del corpo, sembra talvolta obbliare l'anima, dalla quale il suo rivale attigne incessantemente nuovi mezzi per commuoverci. Crederebbesi finalmente che se, per produrre i suoi capolavori, la natura abbisogna talvolta di sforzi, ciò fu quando produsse Michelangelo. Egli stesso lasciò l'impronta della fatica in tutte le sue opere. Come una quercia di cui la massa imponente palesa il lungo faticar del tempo, così può dirsi che aveva egli gettato profonde radici che gli costarono quasi un secolo di vita.

Raffaello formossi con minor fatica; è simile ad un fiore che sbuccia, spicca in tutta la sua vaghezza e muore sotto l'influenza di una dolce emanazione celeste.

Finalmente se si volesse lasciare da parte la storia dell'Arte per abbandonarsi esclusivamente al godimento dei capolavori di quei due maestri veramente unici, sentirebbesi che il terrore agendo nelle creazioni dell'uno, l'amore nelle opere dell'altro, fanno di ambedue gli Dei dell'Arte moderna.

organizzazione (*). Quei due uomini grandi erano nati pittori, come Omero e Virgilio erano nati poeti.

Michelangelo si fece ammirare per un disegno ardito, maschio, grandioso; Raffaello, per contorni eleganti, corretti e puri: ambedue fecero uso di questo sapere della matita, per animare le loro nobili invenzioni con una espresione viva e commovente. La Pittura nelle loro mani si mostra feconda, dotta, sublime. Tiziano aggiunse a quasi tutti questi talenti la vaghezza del colorito. Egli ne ebbe la conoscenza e Correggio il dono (**).

Credesi che Antonio Allegri, detto il Correggio, sia nato presso Correggio, nello Stato di Modena, verso l'anno 1494.

Le ricerche degli storici su ciò, che concerne la sua famiglia, non hanno dissipato intieramente i dubbj mossi su questo punto. Ignorasi pure chi fosse il suo maestro. Le notizie particolari sulla sua vita privata sono poco conosciute, come anche le sue qualità morali (***). Possiamo dire, che egli fu scolaro della natura e che una delle Grazie fu sua madre. Ma se noi abbiamo trovato dei rapporti fra le produzioni di Raffaello e le sue affezioni abituali, non possiamo noi, dal genere e dallo stile delle opere del Correggio, formarci pure un'idea delle tendenze del suo spirito? E non apparisce forse chiaramente che una sensibilità profonda, un gusto squisito, ajutati da una variata istruzione, frutto di una buona educazione, furono la sorgente del suo amabile talento? Il suo cuore associato ad un intelletto elevato indicogli ciò che può commoverci più gradevolmente nelle azioni degli uomini, ciò che può allettare più voluttuosamente i nostri sguardi nelle forme diverse delle produzioni della natura. Amico del riposo e della grazia, il suo occhio scuoprì il principio dell'armonia della luce e delle ombre e tutte queste qualità riunite lo condussero all'accordo sublime delle forme e dei colori.

Direbbesi che la sua mano non sapeva disegnare che linee ondeggianti e morbide (****). Non mai angolato, non mai secco, sempre elegante, anche

(*) Questa verità fece dire con Orazio all'editore filosofo degli scritti di Mengs:

Natura fieret laudabile carmen, an arte,
Quæsitum est; ego nec studium sine divina vena,
Nec rude quid prosit video ingenium: alterius sic
Altera poscit opem res, et conjurat amice.

(**) *Unam Venerem quam Græci Charità vocant.*
PLIN. Lib. XXXV, 10.

(***) Sull'età, sulla famiglia, sui maestri, sugli studj e sulle opere di Correggio, si possono consultare le *Notizie storiche, sincere, intorno la vita del celebre pittore Antonio Allegri, da Correggio*, del Ratti; Finale, 1781. Vedansi pure, il Tiraboschi, *Biblioteca Modenese*, tom. VI; le note aggiunte alle *Memorie di Mengs sul Correggio*, che l'avvocato Fea pubblicò colla sua ordinaria esattezza; Roma, 1787, in 4.° p. 160: e le *Lettere Pittoriche*, tom. I, III e IV.

L'*Abbecedario Pittorico* e Richardson citano un manuscritto che credo sia ancora inedito.

(****) Quanto sottile è la linea su cui posa la grazia! Appena si tocca sparisce.

negli scorci, che trattò in una maniera sconosciuta prima di lui; se cercando il grandioso, sia nelle forme, sia nelle attitudini, è caduto in qualche affettazione e se mostrossi talvolta scorretto (*), si fa egli perdonare questi difetti colle sue originali ed inimitabili bellezze. Nemico dei contrapposti esagerati, delle azioni violenti, fa servire la scienza del disegno soltanto ad esprimere con verità passioni dolci, e nei soggetti profani ed in quelli ricavati dai libri santi.

Io, negli amplessi di un Dio che prese le forme di una nube, palesa la forte passione che tutte fa fremere le sue membra, e santa Flavia, percossa dalla micidiale spada, rivolgendo il tranquillo e commovente suo sguardo verso il cielo, sembra già godere della ricompensa del suo martirio.

Uno spirito di questa tempera, senza innalzarsi fino ai più profondi e filosofici pensieri, dovette essere fecondo di idee ingegnose, poetiche, ridenti. In fatti, i suoi soggetti ordinarj sono Madonne, angioli, ninfe, amori (**). Spesse volte la disposizione dei suoi quardi si rassomiglia, per la ragione che dessa è costantemente fondata sulla verità. Ma i suoi dettagli sempre amabili presentano una varietà infinita. Dappertutto le attitudini piacciono pei felici contrasti. Le teste, piuttosto inclinate che dritte, sono sempre ornate di bellissimi capegli, il di cui disordine o la molle negligenza non palesano nè l'arte nè la pena dell'esecuzione. Che vita e che spirito nel movimento degli occhj e della bocca! Qual altro pittore seppe far concorrere tutti quei lineamenti del viso per produrre il grazioso riso delle sue figure infantili? Quanta grazia nelle mani e nelle braccia, le quali con inflessioni circolari sembrano incoronare ciò, che toccano!

La prima parte della tavola CCII, in cui sono incise alcune pitture, le quali restarono per lungo tempo sconosciute, presenta una moltitudine di esempj di tale grazia in diverse figure infantili singolarmente variate quanto alle forme ed alle attitudini.

Il genio di Correggio si mostra ancora più fecondo e più sorprendente nella cupola della cattedrale di Parma. Il soggetto è l'Assunzione della Beata Vergine.

(*) Correggio fu,

Prodigue dans sa douce ivresse,
De beautés sans correction,
Qui choquent un peu la justesse,
Mais respirent la passion.

VOLTAIRE, *Temple du Gout.*

(**) Nella Pittura come in cielo, Milton avrebbe detto,
Without love non hapiness.

Sulla tavola CCIII, ne ho fatto incidere la parte principale, e basterà questa per dare un'idea di tutte le altre; che se vorrassi esaminare attentamente l'incisione in quindici fogli fatta dal pittore G. B. Vanni, l'osservatore persuaderassi nel primo aspetto che il merito di concepire nel suo insieme e ne' suoi dettagli una sì vasta macchina, di disegnare con giusta proporzione tante figure colossali, di stabilire convenientemente gli effetti del chiaroscuro in tutta l'estensione della scena, in fine di rapire collo splendore e colla armonia del colorito, non è proprio di uno spirito ordinario. Quella pittura è nel suo genere un modello che non ebbe e non ha ancora l'eguale, sebbene altri artisti abbiano più volte tentato d'imitarlo dipingendo le cupole di altre chiese.

Il Correggio trattò il suo soggetto con tutta la dignità che questo esigeva e con una ricchezza che sorprende l'immaginazione. Sulle nuvole molti angioli, disegnati in iscorci variatissimi, senza mai alterarne la bellezza delle forme, figurano un trono immenso, sul quale la Vergine fa il suo ingresso trionfale in un cielo risplendente della più viva luce.

Non si cessa mai dall'ammirare con quale artifizio gli altri gruppi, che riempiscono essi pure spazj non piccoli, si prestano agli effetti del chiaroscuro. Legati gli uni cogli altri coi più felici riflessi di luce, sostenuti da grandi masse d'ombra, aggiungono al rilievo ed all'armonia dei colori quella grazia ideale, cui il Correggio subordinava tutto, anche l'espressione che voleva da essa ottenere.

Ad una profonda conoscenza del chiaroscuro, questo pittore univa il più ardito disegno.

E, come mai quando si considerano le figure di questa cupola, quando si vedono disegnate con tanta facilità e sicurezza, come mai non persuadersi, checchè ne dicano, che il Correggio aveva veduto Roma, e che aveva altresì fatto qualche studio sull'antico (*)?

La seconda parte della tavola CCII è occupata da varj soggetti mitologici in cui trovansi delle forme veramente greche.

(*) Il padre Resta, nell'opera intitolata: *Parnasso dei Pittori*, assicura di possedere un disegno che egli crede fatto a Roma, dal Correggio, sopra una delle pitture di Raffaello al Vaticano, e riunisce molte testimonianze le quali sembrano provare che quell'artista fece due viaggi in quella capitale. Mengs era persuaso di questo fatto con tanto maggior fondamento, in quanto che egli giudicava dall'impronta dello stile dell'antico, da cui era stato colpito in una delle opere di quel maestro. Citava particolarmente i bassirilievi dipinti ad imitazione dello stucco, che aveva veduto nel monastero di san Paolo, a Parma, ed i di cui soggetti sembrano per la maggior parte copiati dall'antico. Vedasi la tavola CCII, e la spiegazione che ne ho data.

Una prova più forte ancora ai miei occhj, che questo pittore conosceva i principj dei maestri dell'antichità, oppure, lo che non l'onorerebbe meno, che era egli stato come quelli largamente favorito dalla natura, è che egli fu persuaso come essi, che il vero scopo dell'Arte è quello di piacere, e che vi è mirabilmente riuscito. Non è solamente nelle pitture sulle volte che ci fà egli giudicare di siffatta disposizione particolare del suo spirito: è altresì in tutte le altre sue produzioni più o meno grandi.

Fedele al suo pennello, la grazia abbellisce tutti i suoi personaggi di ambo i sessi, di tutte le età, in qualunque situazione: ne partecipano anche gli esseri inanimati che egli colloca nei suoi quadri.

Non si conoscono le grazie della natura e quelle che l'Arte seppe furarle, se non quando si sono veduti i quadri del Correggio.

Rare volte, ma sempre bene, trattò egli l'allegoria morale: fu felicissimo nei soggetti delle favole.

Quante idee ingegnose nella composizione della favola di Danae! Un amorino appunta uno strale sopra una pietra di paragone, ed è nel momento in cui la pioggia d'oro cade in seno di Danae, che un altro amorino le toglie il velo.

Nel soggetto di Leda il suo pennello non è meno poetico. Leda, in un bagno di limpidissima acqua, riceve le carezze del cigno sovrano dell'Olimpo (*). Presso di lei una delle sue compagne, innocente e modesta, sembra temere della vicinanza di un cigno non meno ardito: mentre una terza meno giovane, ripiglia le sue vesti, dirigendo verso l'augello che s'invola gli occhj, nei quali leggesi il suo rincrescimento e la sua gratitudine (**).

Nella composizione di un genere affatto differente, come sono i suoi quadri di san Giorgio e di san Sebastiano, non contento dei più begli effetti del colorito e del chiaroscuro, il Correggio palesa una grande conoscenza dell'anatomia, e si mostra sempre fedele al suo gusto per i contorni morbidi e per i movimenti variati.

(*) La testa di Leda presentava una espressione sì viva, che fu tagliata dalle mani religiose del duca di Orléans, figlio del reggente. Quel quadro prima di far parte della raccolta del suddetto principe, aveva ornato la pinacoteca di una donna meno austera, la regina Cristina.

Plinio avrebbe detto dell'aquila di Giove che rapisce Ganimede, come disse di quella di Leocare: *Aquilam sentientem quid rapiat, et cui ferat* (Lib. XXXIV, 8). Avvi una bellissima incisione di questo quadro.

(**) Una donna egualmente tenera di cuore quanto fina di spirito, diceva che il Correggio, senza mancare alle leggi dell'unità, aveva dipinto in un solo istante il desiderio, il possesso ed il rincrescimento.

Se, nei panneggiamenti, manca talvolta di naturale, è pel motivo che sagrifica egli la verità all'eleganza delle pieghe. Per mezzo di questa licenza sa egli dare grandezza e leggerezza alle masse: ardire che nelle sole sue mani ebbe un esito (*).

Mentre faceva egli dei sagrifizj alla grazia nel disegno, cercava parimenti nel colorito tutta la grazia possibile. Un sentimento fino lo illuminava su tutto ciò che il colore di ciascun oggetto può avere di più seducente; conosceva egli perfettamente l'unione dei lumi e delle ombre, la disposizione e l'accordo dei toni diversi, ed aveva altresì acquistato per tempo il più facile maneggio del pennello, incominciando i suoi studj col dipingere ad olio, processo già in uso a quell'epoca.

L'impasto e la moltiplicità delle sue tinte, fuse piuttosto che messe sulla tela, senza toglier nulla alla loro vivacità producono un insieme brillante, fermo e soave. Il suo colorito presenta nelle carni lo splendore della rosa ed il candore del giglio. Ma perchè tentare di descrivere la freschezza di questo seducente colorito? Come quello di un fiore, bisogna vederlo sul suo stelo per apprezzarne tutta la bellezza.

Queste preziose qualità sono portate al massimo grado nel quadro della Maddalena, capolavoro di questo pittore.

Io devo ancor meno tentare di voler spiegare il segreto di una parte importante e profonda dell'Arte sua, quella del chiaroscuro.

Imitando gli effetti della luce e dell'ombra col mantenere le mezze tinte ed i riflessi, la Pittura giugne a dare ai corpi rilievo e rotondità: è con questo mezzo che stabilisce le forme e che colloca ciascun oggetto al suo luogo, secondo le leggi della prospettiva aerea: quindi quel riposo che allegra la vista, e che lascia allo spirito tutto l'agio di ben comprendere il carattere della composizione, e di gustarne le espressioni diverse. Il Correggio spinge questo merito fino all'ideale, e ne presenta dei modelli in tutte le sue pitture, ma principalmente nel celebre quadro, chiamato *la Notte*. Alla vista di quel quadro provasi tutta l'illusione che può produrre il chiaroscuro: se ne sente tutta la magia.

(*) Il colorito del Correggio quanti maestri ha dovuto ingannare, e la sua grazia quanti ne ha dovuto sviare! La linea che nelle sue opere divide la grazia dalla smorfia, è sì sottile che è facilissimo di oltrepassarla ed in allora tutto è perduto. Così dicasi del suo colorito: se vuolsi imitare il suo brillante, non si ha che belletto. Si può fare lo stesso ragionamento quanto al suo disegno. Spesse volte l'arditezza de' suoi scorci gli fa trascurare la correzione dei contorni. Questa correzione però non eragli straniera: perchè non può egli essere stato così abile negli scorci, come tutti ne convengono, senza avere disegnato correttamente.

Ed è soprattutto a cagione di questo talento ch'egli ha diritto di essere collocato fra i maestri che hanno maggiormente contribuito al rinnovellamento dell'Arte. Ecco il suo titolo (*), ed è lo stesso per cui Apelle meritossi la immortalità presso gli antichi.

Per una fatalità comune ai tre illustri pittori verso i quali i moderni hanno maggiori obbligazioni, la loro vita fu assai breve. Masaccio morì a quarantadue anni, Raffaello a trentasette, il Correggio a quaranta. Sarebbe troppo azzardare l'attribuire quella prematura morte alla delicatezza degli organi che fu la sorgente dei rari loro talenti?

Tiziano apportò tanta perfezione nel colorito, quanto il Correggio nel chiaroscuro. Ma nel convenire di tutto ciò che quelle due parti brillanti, che sono fra di loro sì vicine, vanno debitrici al genio dell'uno e dell'altro, non dovrassi riconoscere nell'eccellenza cui le hanno essi portate anche l'influenza del carattere fisico delle contrade nelle quali vivevano e delle qualità morali dei loro abitanti?

La nature, féconde, ingénieuse et sage,
Par ses dons partagés ornant cet univers,
Parle à tous les humains, mais sur des tons divers.

La questione tante volte agitata della influenza del clima, può benissimo applicarsi non solamente a ciò che concerne il colorito, ma altresì a tutte le parti constitutive della Pittura, ed a tutte le Scuole.

Quella di Roma, fondata sopra un suolo che ricorda ognora la grandezza dei Cesari, in mezzo ai monumenti della Scultura e della Pittura antica, formò il suo stile sopra quei preziosi modelli, al tempo di Raffaello e di Giulio Romano. Siffatto stile è quello che conviene eminentemente alla Storia; è nobile nella disposizione; corretto e grandioso nelle forme. L'artifizio del colorito che nasconde spesse volte tanti difetti nelle altre Scuole, non distrae punto l'attenzione in questa da ciò che essa va debitrice alla composizione, all'espressione, al disegno. I panneggiamenti, meglio imitati dall'antico nei soggetti profani, ovvero copiati, nei soggetti religiosi, dalle

(*) Se non è necessario di confermare l'opinione concepita ai nostri giorni intorno alle pitture del Correggio col giudizio dei più grandi maestri dei secoli precedenti, non sarà però inutile all'istruzione dei giovani artisti di dir loro ciò che ne hanno pensato giudici tanto illuminati. Potrassi consultare a questo riguardo il Vasari nella Vita del Correggio. I Carracci particolarmente hanno ammirato e studiato tante bellezze che credevano inimitabili. Annibale esprime questo sentimento nelle lettere che scriveva a Roma al suo cugino Luigi, nel 1580, e che trovansi pubblicate nelle *Lettere Pittoriche*, tom. I, pag. 85; 89.

pompose vesti e dalle maestose cerimonie di una corte ecclesiastica, rammentano la gravità dei senatori e dei magistrati dell'antica Roma. Gli abitanti di detta città in generale e soprattutto le donne, presentano ancora nel loro aspetto e portamento gli avanzi di quelle antiche abitudini.

Lo stile della Scuola Fiorentina, sebbene le stesse cause abbiano dovuto agire meno possentemente, ne ha nondimeno provato qualche effetto. La Toscana ricevette in origine alcune colonie greche (*); ma fu essa popolata principalmente dagli Etruschi, uomini di austeri costumi. L'Arte quivi conformossi alle forme più severe delle loro leggi e del loro culto. Nel medio evo, cioè nei secoli XII, XIII e XIV, la comunicazione dei Toscani cogli Orientali e coi Greci diede loro un aspetto grave, un costume savio, che conveniva allo spirito del loro governo repubblicano. Le produzioni delle Belle Arti ricevettero l'impronta dei costumi pubblici. Bentosto i Medici offrirono alla curiosità dei loro concittadini ricche collezioni di modelli antichi; e Michelangelo in fine, quel genio maschio e profondo, avendo aggiunto all'autorità dei suoi capolavori quella del lui proprio esempio, tutte queste circostanze inspirarono ai maestri toscani il gusto delle composizioni savie e ragionate, e fecero loro adottare una maniera, la quale va debitrice del suo merito alla correzione del disegno, più che alla facilità del pennello ed alla vaghezza del colorito.

La Scuola di Bologna, più tarda ne' suoi successi, e posta fra Roma e Venezia, ha posseduto in principio del rinascimento, cioè sulla fine del XII secolo, alcuni e meschini pittori greci sparsi allora qua e là per l'Italia. Ma quella città illustre la quale, nel secolo XIII, e particolarmente nel XIV, diventò la culla e la residenza delle lettere (*Bononia docebat*), vide nella medesima epoca diffondersi fra i suoi abitanti, colla conoscenza degli autori sacri e profani, anche i principj e la pratica della Pittura; ed i suoi primi artisti cercarono negli scritti degli antichi il soggetto di una quantità di composizioni storiche, ora profane ed ora religiose. Alcuni degli allievi di questa Scuola andarono a Firenze ed a Roma, ed attinsero utili lezioni dalle produzioni dei maestri che vi si distinguevano.

(*) Intorno all'opinione dell'illustre autore di quest'opera che l'Italia vada debitrice della prima sua cultura alle colonie greche, qui venute in antichissimi tempi, leggansi le nostre osservazioni poste in nota all'Introduzione del Testo della Scultura e della Pittura. *Il Trad. C. Z.*

Finalmente nel secolo XVI, altri Bolognesi occuparonsi con felice esito del colorito; e con questo mezzo Bologna, la quale, per la sua posizione intermedia, partecipò delle disposizioni fisiche e morali proprie agli abitanti dei paesi vicini, appropriossi i vantaggi distintivi di ciascuna delle loro Scuole, di maniera che, nel secolo XVII, per le opere dei Caracci, di Guido e del Domenichino, diventò essa superiore a tutte le altre.

Rivolgiamo ora i nostri passi verso Modena, verso Parma, nello Stato Veneto, e consideriamo sotto i loro diversi aspetti, la Scuola Veneta e la Scuola Lombarda.

Venezia, città di creazione moderna, non poteva possedere ne' suoi primordj nessuna produzione della Pittura o della Scultura antica che fosse nata nel suo seno; essa acquistò solamente nel corso del medio evo alcuni monumenti greci, frutto delle sue vittorie nell' isole dell'Arcipelago.

Fu alla natura, sì liberale per essa e per le contrade circonvicine, che i suoi pittori attinsero la bellezza del loro colorito. La sua Scuola fiorì in un clima temperato, sotto un cielo puro, che non offre nè una vivezza di luce uniforme, come nella parte settentrionale dell'Italia, nè le nebbie talvolta dense del mezzodì. A Vicenza, a Verona, un vapor dolce, trasparente, dà quasi sempre all'aria ed agli oggetti ch' essa circonda, un morbido accordo e tinte armoniche all' occhio.

Potrassi dubitare che gli abitanti di quelle contrade debbano alle suddette cause fisiche la brillante carnagione, e l'animato colorito, che servirono di modello allo stesso Correggio? Ho io pure veduto i bei fanciulli e le belle donne di quei ricchi paesi; hanno tutti negli occhi e sulle labbra quel riso pieno di grazia o quel sorriso ancora più lusinghiero che dà egli così di sovente alle immagini degli angioli (*). Gli alberi, i frutti, i fiori, ricevono le medesime influenze della natura e somministrano all'Arte le medesime attrattive. Là il Correggio imparò a dipingere gli ornamenti delle

(*) Un giorno, in cui trovavami ad una fiera celebre che si tiene sotto i portici della città di Modena, avrei potuto annoverare moltissime donne, tra le quali non poche delle campagne vicine, i di cui lineamenti del viso e la di cui taglia sarebbero state proprie a servire di modello per la bella statua antica di Flora.

Un tal genere di bellezza è particolare alla detta contrada.

Ciò che generalmente distingue le belle italiane dalle belle donne degli altri paesi, non è soltanto un portamento grave e nobile, ma altresì una espressione di sensibilità, un' aria di dolcezza, che risplendono loro in viso, congiunte colle grazie derivanti dalla vivacità del sangue, dalla trasparenza della pelle e dalle affettuose disposizioni dell' anima. Il loro sorriso non è quello delle donne delle altre nazioni; non se ne può paragonare la finezza che alla soavità della loro lingua.

È in questa maniera che per il carattere dei modelli che offre agli artisti, esercita il clima una grande influenza sull'Arte.

campagne, come l'Ariosto a cantarli. Là sulle rive della Brenta disegnò Tiziano i suoi più begli paesaggi, come su quelle del Mincio la Musa di Virgilio vide moltiplicarsi i soggetti dei suoi canti bucolici. Fu nelle fastose cerimonie dei Veneziani, nelle ampie toghe de' loro magistrati, che quel gran pittore, facendo i loro ritratti, trovò le larghe pieghe, i ricchi colori delle vesti, con cui seppe abbellirli. Fu finalmente dalla fresca e vermiglia tinta delle donne di Venezia, regine di quel mare dal quale l'antichità avrebbe fatto nascere una Venere Adriatica, che prese egli i colori fusi sotto il suo pennello con tanta abilità (*). Fu nel loro portamento, nella loro disposizione alle tenere inclinazioni, sì ben espressa nel dolce loro linguaggio, che scelse egli le attitudini di Venere.

Quando quel gran maestro, nato a Cadore nel Friuli, nell'anno 1477, incominciò a studiare l'Arte sua a Venezia, praticavasi già in quella città la Pittura ad olio: ancora però con una spezie di timidezza il di cui effetto veniva compensato dal tocco finito. Fu questa la maniera dei Bellini. Tiziano medesimo in alcuni suoi quadri lascia ancora vedere qualche traccia della suddetta maniera, che il Vasari chiama stentata. Ma inspirato dalle bellezze della natura, egli emancipossi per tempo da una tale servitù e ben presto ottenne i più felici risultamenti al pari del Giorgione, il quale contemporaneamente allontanavasi anch'egli dall' antica strada.

Guidato da un sentimento giusto, aveva il Giorgione incominciato a dare freschezza alle carni, rilievo ai corpi, verità ai contorni, e nato per il grandioso, avrebbe forse avuto la gloria di elevare l'Arte fino alla perfezione, se una più lunga vita gli avesse permesso di sviluppare tutti i suoi talenti.

Che chessia, Tiziano aggiugnendo al merito del suddetto maestro una conoscenza profonda di tutte le risorse del colorito, portò questa parte della Pittura ad un sì alto grado di merito, che nessuno fino al presente giunse ad eguagliarlo.

Dotato dello spirito di osservazione piuttosto che del talento di inventare, costantemente attaccato ad una imitazione esatta e giudiziosa della natura, seppe distinguere in ciascun oggetto il color proprio che ne determina esternamente il carattere essenziale. Egli studiò in pari tempo l'essenza di ciacuna

(*) I pittori delle Scuole Lombarda e Veneta, oltre il vantaggio di possedere bei modelli, ebbero altresì un talento particolare per la preparazione, per la combinazione e per l'uso dei colori. Puossi dire francamente che un' analisi ragionata della tavolozza di Tiziano formerebbe un eccellente trattato del colorito.

delle materie coloranti che l'Arte deve adoperare per giungere con maggiore sicurezza a dare alle sue produzioni l'apparenza della realtà; ed egli seppe come devesi temperare lo splendore troppo vivo delle une, od avvivare con dei riflessi il languore delle altre, sia nelle ombre, sia nel mezzo dei lumi. Le sue ricerche sul colorito delle carni non furono meno profonde di quelle sul colorito delle vesti, estendendole altresì sugli effetti dei personaggi; ed in questo genere fu egli il più distinto fra i moderni pittori. Frutto finalmente de' suoi differenti studj fu una teoria, che diventò in tutte le sue opere una sorgente inestinguibile d'istruzione.

Se non ebbe tutto il sapere del Correggio, nel chiaroscuro, non era però possibile che le sue meditazioni sul colorito in generale non gliene avessero fatto scuoprire i grandi principj. Doveva avergli bastato di osservare che la sola contrapposizione dei colori proprj di ciascun oggetto li fa staccare gli uni dagli altri. Egli sapeva, che raddolcendo quei contrapposti colla saggia economia delle gradazioni, si produce l'armonia, ed aveva l'avvedutezza di rendere quell'accordo brillante senza che fosse giammai interrotto. Con un pennello sempre sicuro metteva egli arditamente dei tocchi freschi e vivi sui lumi ed anche nelle ombre; in una parola, le concordanze, i passaggi, l'impasto dei colori, e le vaghe insidie che essi tendono all'occhio, tutti questi segreti gli erano famigliari (*).

Una tale eccellenza in un genere di merito di cui partecipa tanto l'idiota quanto il conoscitore (**), un infaticabile ardore per il lavoro, una lunga vita (Tiziano morì di peste di novantanove anni) sparsero le sue produzioni per l'Europa (***). Tutte le nazioni furono alla portata di conoscerlo, e per la stessa ragione tutte gli erano debitrici di riconoscenza. Le Scuole dei

(*) .... *Amicitiam, gradusque, dolosque colòrum*
.... *Compagemque .... disposuit Titianus.*

Du Fresnoy, v. 534.

(**) Il Ridolfi distingue con esattezza ciò, che caratterizza il talento di questo eccellente pittore. Vedasi la *Vita di Tiziano*, nel tom. I delle sue Vite dei pittori, pag. 135, 136, 137.

(***) Sarebbe possibilissimo di fare sulle produzioni dei diversi periodi della vita di Tiziano molte riflessioni, che rare volte ho fatto parlando degli altri maestri: ma si presentano esse qui naturalmente e diventano indispensabili a motivo della lunghissima vita di questo pittore. Il Vasari trovollo ancora col pennello in mano nel 1566, ed era nato nel 1477. Dal lungo concatenamento de' suoi lavori ne risultò, che i primi appartengono ad un' epoca in cui la Pittura rinascente partecipava ancora dei vecchj errori; che quelli della sua età matura presentano la perfezione del colorito, che si può considerare come una produzione del suo proprio talento; e che le opere della sua vecchiaja, prolungata fino al novantanovesimo anno, annunziano l'indebolimento del suo genio.

Questo confronto non è egualmente interessante ed utile quanto a quei pittori che ebbero un corso di vita ordinario. I frutti della loro prima gioventù non meritano spesse volte alcuna attenzione: non di rado altresì è la ciarlataneria dei mercanti che suppone una o più differenze di maniera, per ingannare i pseudo-conoscitori.

diversi paesi ebbero modelli eccellenti: quella di Spagna particolarmente ne possiede una serie preziosa, ed essa deve forse a questo maestro i tre grandi coloritori, di cui ben a ragione si gloria.

Sedotto egli medesimo dai felici successi di questo suo talento, se si eccettuano alcune pitture a fresco, scelse ognora Tiziano dei soggetti semplici, come la Beata Vergine, la Maddalena, le storie di Danae, di Venere, di Adone, giuochi infantili, composizioni insomma proprie a far brillare la sua abilità nel colorito delle carni.

Malgrado le scorrezioni, che gli vengono rimproverate nel disegno, bisogna ben guardarsi dal credere che egli ignorasse i principj di questa parte dell'Arte. Ne aveva egli acquistato la cognizione collo studio dell'anatomia (*).

Non si può dubitare del profitto che egli ricavò da siffatto studio, non solamente per la conoscenza delle forme, ma altresì per l'espressione, allorchè vedesi il quadro nel quale non lasciò nulla a desiderare in tutte le parti della Pittura, ed il quale prova che egli poteva essere grande in ogni genere di perfezione; voglio qui parlare di quello che rappresenta il martirio di san Pietro, religioso domenicano, che vedesi a Venezia, nella chiesa dei santi Giovanni e Paolo, e che pubblico qui sulla tavola CCIII.

Tre figure riempiono il vasto campo di quel quadro e la loro disposizione presenta un ordine perfetto.

All'ingresso di un folto bosco, san Pietro è inseguíto e già atterrato da un assassino. Il suo compagno ferito fugge: lo spavento precipita i suoi passi. L'attiva ferocità dell'assassino che sta per uccidere san Pietro, la dolce tranquillità di quel santo personaggio che attende la morte senza temerla, tutti questi sentimenti sono espressi colla più grande verità. La figura principale è sublime: uno dei bracci del martire è alzato; l'altro cade come il restante del corpo, non senza vita, ma senza movimento. E perchè la vittima dovrassi agitare? La sua rassegnazione è completa: vedesi nel suo sguardo che il martire fa al cielo l'offerta della sua vita. Scena sì commovente non fu

(*) Questa maniera di parlare dei talenti di Tiziano, quanto al disegno, sembra la più propria a conciliare ciò che troverassi di contradditorio nei diversi aneddoti storici.

Michelangelo e Vasari dolevansi che gli artisti nella stessa Roma, in mezzo ai modelli antichi, non si occupassero abbastanza dell' anatomia. Tiziano al contrario felicitava sè medesimo per aver fatto degli studj, dei quali lusingavasi di avere profittato, migliorando il suo stile. Vedansi le *Lettere Pittoriche*, tom. V, p. 33, num. 11, e pag. 140, num. 62. Se però vogliamo credere al Felibien ebbe egli poca venerazione per l'antico. Il sopraccitato autore dice nella sua terza conferenza, che Tiziano fece una caricatura del gruppo del Laocoonte e de' suoi figli, per mettere in ridicolo quei pittori che studiavano con troppo calore quel monumento. Papillon, nel suo trattato sull'incisione in legno, dice di possedere una stampa di tale caricatura incisa dallo stesso Tiziano, tom. 1, pag. 161.

mai rappresentata con sì semplici mezzi: tutto quivi è giusto; tutto corrisponde allo scopo. Se Tiziano avesse fatto molti quadri eguali a questo, sarebbe collocato a fianco di Raffaello.

La celebrità acquistata per tante e sì belle opere gli procacciarono altresì gli elogi dei poeti e degli altri più illustri scrittori del suo tempo.

L'Ariosto, che cantò le grazie incantatrici di Alcina e di Angelica, come Tiziano dipinse la bellezza di Venere e di Danae, andava spesse volte a visitare questo artista a Ferrara e gli rende omaggio nel suo poema, come anche a Michelangelo ed a Raffaello.

L'educazione distinta che aveva ricevuto il Tiziano, la sua gentilezza, le maniere nobili, il talento di cui era dotato d'imitar la figura umana con tanta grazia e verità, lo fecero desiderare estremamente per i ritratti. Fece quelli di molti sovrani e più volte quello dell'imperatore Carlo V. Quel principe accordò al solo Tiziano il permesso di dipingerlo. Le donne celebri per la loro bellezza, i letterati più illustri, i re, gli uomini grandi in ogni genere, credevano di accrescere la loro gloria se venivano dipinti da lui; ed in fatto quei ritratti moltiplicati in seguito per mezzo dell'incisione, contribuiscono ad immortalare la memoria dei loro originali.

Ricavò egli una grande istruzione nell'eseguire quei ritratti. La necessità di considerare attentamente, per ottenere una esatta somiglianza, i contorni di ciascuna parte del viso, le esteriori apparenze delle carni, e la varietà dei toni o delle mezzetinte che esse producono, lo condusse probabilmente a scuoprire il secreto di questo maraviglioso apparecchio della natura.

Insomma Tiziano innalzò la scienza e la pratica del colorito fino al bello ideale: ed è questo l'inestimabile servigio che l'Arte ricevette da lui nel suo rinnovellamento.

Così, io lo ripeto, quando Raffaello e Michelangelo ebbero elevato al massimo grado le parti fondamentali della Pittura, il Correggio e Tiziano ne compirono la perfezione, l'uno dandole tutta la magía del chiaroscuro, l'altro tutte le attrattive del colorito (*). Così Venere dotata al primo suo

(*) Plinio dice, coll'appoggio di Antigone e Senocrate che avevano scritto sulla Pittura, che Parrasio possedeva in sommo grado il raro talento di dipingere i contorni dei corpi e di farli tondeggiare in maniera d'indicare qualche cosa sopra una faccia opposta, *extrema corporum facere et desinentis picturæ modum includere*, ecc.: lib. XXXV, cap. 10.

Lo Zanetti, *Pittura Veneziana*, pag. 90, attribuisce lo stesso merito al Giorgione: « Giovane, dice egli, « cominciò a rendere più dolci i contorni delle figure, « così che si intendesse che si può andarci d'intorno, « ed in tal modo essi contorni terminassero che facessero vedere in un certo modo quel che dopo di sè « nascondevasi. »

nascere di una beltà divina, chiama ancora le Grazie, perchè le intreccino i capegli, e le allaccino la cintura (*).

Il Lomazzo nella sua opera intitolata *Idea del Tempio della Pittura*; Milano, 1590, in 4.°, pag. 60, dice che per ottenere due quadri perfetti, uno dei quali rappresentasse Adamo e l'altro Eva, bisognerebbe incaricare Michelangelo di disegnare il corpo di Adamo, Tiziano di dipingerlo, e per l'immagine di Eva servirsi della matita di Raffaello e del colorito del Correggio.

Mengs in una delle sue lettere relative ai progressi della Pittura nel secolo XVI, dà lo stesso giudizio.

È dunque con una perfetta giustizia, che i suddetti quattro grandi maestri vennero considerati come i restauratori dell'Arte di dipingere ed è dopo

Mengs ha giustamente tributato eguali elogi al Correggio e fece altresì osservare quanto su questo punto contribuisca il chiaroscuro all'effetto del disegno.

Se dunque al sopraccitato passo di Plinio (sia che si riferisca al disegno ed al colorito insieme, oppure all'uno od all'altro separatamente) aggiugnerassi ciò che lo Zanetti e Mengs, ambedue artisti, dicono del Giorgione e del Correggio e ciò che si può egualmente asserire del Tiziano, sarà evidente, da un lato, che i pittori dell'antichità non hanno ignorato, come ne furono più volte accusati, uno dei principj essenziali del colorito e del chiaroscuro, e dall'altro lato, che i tre grandi maestri moderni di cui si tratta, senza avere avuto gli antichi per modello, hanno messo in pratica quel principio fondamentale e ne ottennero maravigliosi effetti, e che questi meritano, se non il titolo di inventori, quello almeno di restauratori in questa importantissima parte dell'Arte.

(*) Così pure una imprudente mortale crede di rendere completo il suo abbigliamento e si lusinga di farsi più bella mescolando la freschezza della sua tinta con colori fittizj.

Apulejo racconta (Lib. VI) che Psiche, persuasa di trovare nel vaso che Venere le aveva ordinato di chiedere a Proserpina, nuove attrattive proprie a ricondurle il suo amante, fu invece assalita da un vapore soporifero, che irrigidì profondamente le sue membra.

La Pittura ebbe la stessa sorte uscendo dalle mani del Correggio e del Tiziano. Ciascun pittore credette di potere ottenere i felici successi di quei grandi maestri nel colorito e nel chiaroscuro, sì difficili da imitare. Non trattavasi, secondo essi, che di copiare i colori con cui la natura dipinge ciascun oggetto, e di impiegare alternatamente la luce e le ombre. Ma la tavolozza di quei due grandi maestri diventò per un gran numero de' loro successori il vaso di Pandora, e ne nacquero mille errori, come l'affettazione, lo stile manierato, composizioni senza interesse, disposizioni spiacevoli e stentate, contrapposti forzati; ed invece del nuovo perfezionamento che credevano di raggiugnere, spinsero la Pittura, in tutte le sue parti, in una seconda decadenza.

Che se alcuno credesse di trovare in questa mia osservazione e nelle mie lagnanze qualche esagerazione, io lo inviterei ad osservare che cause simili produssero i medesimi effetti nella Pittura antica.

Cicerone si serve dello stesso esempio per consolidare uno dei suoi precetti sull'Arte oratoria. *Quanto colorum pulchritudine et varietate floridiora sunt in picturis novis pleraque quam in veteribus? Quæ tamen, etiam si primo aspectu nos ceperunt, diutius non delectant; cum iidem nos in antiquis tabulis illo ipso horrido, obsoletoque teneamur.* (*De Orat.* lib. III, cap. 25).

Egli dice altrove: *Antiquissima illa pictura paucorum colorum, magis quam hæc jam perfecta delectat.* (*De Orat.* lib. III, cap. 50).

Dionigi d'Alicarnasso è ancora più preciso, facendo osservare quanto la preferenza data alle attrattive del colorito, sulla scienza del disegno e dell'espressione, fece perdere di merito essenziale all'Arte (*De Isaeo*, cap. 4).

Giunio, nel fare queste citazioni ne aggiugne delle altre in appoggio del medesimo fatto (*De Pictura Veterum*, lib. III, cap. 7, § 11).

Ed è fors' anche ciò, che Plinio volle farci intendere quando disse colla sua ordinaria concisione: *Quatuor coloribus solis immortalia opera fecere;* e quando contrappone a questa semplicità l'eccessiva e ricercata quantità dei colori adoperati al suo tempo (Lib. XXXV, cap. 7).

di avere confermato sulla mia ultima tavola il loro diritto ad un tale onorevole titolo, che io giungo al termine propostomi, allorchè pensai di scrivere la Storia dell'Arte dall'epoca della sua decandenza fino al suo rinnovellamento.

Quando il mio illustre predecessore, scrivendo la Storia dell'Arte antica, giunse all'epoca della sua decadenza, disse sospirando che non vedeva egli ormai più l'Arte, se non come un amante segue cogli occhj l'oggetto dei suoi amori, che si allontana da lui per sempre. Io non dirò lo stesso di questa seconda decadenza, poichè, dopo un breve intervallo, la Pittura ritornò gloriosamente sulla strada del bello. Ne distrarrò io solamente per qualche istante i miei sguardi, come da una amante civetta ed infedele, che cerca di piacere con insidiose maniere e con falsi ornamenti.

L'errore non durò che fino al momento in cui i Caracci, Guido, il Domenichino e soprattutto Poussin, senza trascurare e senza prodigalizzare le attrattive del colorito, seppero di nuovo, col merito dell'invenzione, della composizione, del disegno, dell'espressione, occupare lo spirito e toccare l'anima.

Ho nominato Nicola Poussin: è al merito eminente di quel gran pittore in ogni parte dell'Arte; è alla sua celebrità sì giustamente acquistata presso tutte le nazioni; è nello stesso tempo al mio amore per la patria che dovrò il perdono che sollecito per l'anacronismo che ho commesso, mettendo sull'ultima tavola di quest'opera il monumento innalzato a Roma in suo onore.

FINE

TAVOLA

DELLE PRINCIPALI DIVISIONI

DELLA STORIA DELLA PITTURA

TAVOLA DELLE MATERIE

DELLA

STORIA DELL'ARTE PER MEZZO DEI MONUMENTI

SEZIONE DI PITTURA

Nota. Le lettere che precedono i numeri indicano la parte dell'opera cui corrisponde il numero. A, significa il testo dell'Architettura; S, quello della Scultura; P, quello della Pittura; T, la descrizione delle rispettive tavole; Q, il quadro storico in testa dell'opera; D, il discorso preliminare.

A

B

C

D

E

F

G

H

I

J

L

M

N

O

P

Q

R

S

T

U

V

W

Z

FINE DELLA TAVOLA DELLE METERIE DELLA PITTURA.

Essendosi l'Editore proposto di rendere facile l'acquisto di quest'Opera, e di far sì, che costi due terzi circa meno dell'edizione francese, ha voluto diminuire il prezzo già indicato in due precedenti manifesti, molto più che gli artisti, i quali si adoprano a tutta possa onde riesca a buon fine, obbliata ogni vista d'interesse non altro si propongono che il vantaggio di coloro che alle Belle Arti si sono applicati, e che in esse bramano di progredire.

Quest'opera, divisa in sei volumi in foglio come l'edizione francese, si pubblica in tre classi, la cui differenza consiste solo nella qualità della carta.

Per la prima classe in carta velina scelta, il prezzo è di lir. 5 ital. per cadaun fascicolo di sei tavole colla descrizione delle medesime, e di cent. 30 ital. per ogni foglio di stampa del testo relativo, venendo in questo compreso anche il Discorso storico sullo stato civile, politico e letterario della Grecia e dell'Italia rispetto alle Belle Arti.

Per la seconda classe di carta velina leggiera, il prezzo è di lir. 4 ital. per cadaun fascicolo come sopra, e di cent. 25 ital. per ogni foglio come sopra.

Per la terza classe in carta comune con colla, il prezzo è di lir. 3 ital. per cadaun fascicolo come sopra, e di cent. 20 ital. per ogni foglio come sopra.

Per poi interessare simultaneamente i signori Associati, l'Editore ha creduto opportuno di alternare la pubblicazione dei fascicoli dell'Architettura, della Scultura, della Pittura e del testo.

Pubblicata la ventesima distribuzione verrà accresciuto di un [illegible] il prezzo per quelli che si associeranno dopo.

Le spese di porto resteranno sempre a carico dei signori Associati.

Le Associazioni si ricevono in Milano dall'Editore, e nelle altre città dai principali Libraj.

Continuazione dell'Elenco de' Signori Associati

CREMONA

Brilli Carlo, Architetto.
Comminetti Francesco, Ingegnere.
Gaspari Antonio, Pittore.
Lena Vincenzo, Ingegnere.
Luca Vincenzo, *Id.*
Torchiana Massimiliano, *Id*

MANTOVA

Bagno (di), Marchese Giulio.
Berla Lazzaro.
Beffa Negrini, Nobile Antonio.
Biaggi Giuseppe.
Gazzoldo, Marchese Nicola.
Levi Jacob.
Negretti Giosafatte, Negoziante.
Testa Anna.
Vergani G. Batt., Professore.

MILANO

Appiani Michele, Ingegnere.
Azimonti Luigi, Possidente.
Bono Stefano, Ingegnere.
Bertoli Gaspare, *id.*
Brigati, Don Carlo, Canonico Coadjutore dell'I. R. Basilica di sant'Ambrogio.
Carabelli Donato, Scultore.
Colombara Francesco, Ingegnere.
Calvi Anastasio, *id.*
Conti Pietro, Ragioniere.
Caldarini Luigi.
Caimi Costa Giuseppe, Studente di Pittura.
Casoretti Serafino, Indoratore.
Crespi Giuseppe, Librajo.
Castoldi Angelo, Ingegnere.
Caimi Carlo, *id.*
Corti Paolo, *id.*
Casati, Don Angelo.
Della Silva Castiglioni, Don Paolo, Possidente.
De Settala, S. E. Conte Luigi, Ciambellano e Consigliere Intimo Attuale di S. M. I. R. A. e Gran-Maestro delle Cerimonie.
Fumagalli, Donn' Elena, Possidente.
Guelfi Gioachino, Scultore.
Giussani Giuseppe, Ingegnere.
Galeazzi Francesco, Ingegnere Architetto.
Gianzini Giovanni, Ingegnere.
Guanzati, fratelli, Architetti.
Giorgioli Gaetano, Negoziante di marmi.
Greppi, Don Paolo.
Young Edoardo, Colonnello, Cavaliere dell'I. A. O. della Corona di Ferro e Comandante nel Collegio Militare di san Luca.
Mainers Giovanni, Librajo.
Marilloni Diego, Stuccatore.
Maggioni Angelo, Ingegnere.
Morando De Piazzoni Andrea.
Mancini, Don Francesco, Ingegnere delle pubbliche costruzioni.
Massara Antonio.
Noseda Antonio, Ingegnere.
Ottolini Visconti, Conte Giulio, Ciambellano di S. M. I. R. A., Commendatore dell'I. A. O. della Corona di Ferro.
Opizzoni, Conte Francesco.
Oldini Fedele.
Porro Lambertenghi, Don Gilberto.
Pozzi, Dottore Giovanni, Professore di Fi[illegible] e Direttore dell'I. R. Scuola Veterin[illegible]a.
Perego Giuseppe, Ingegnere.
Pestalozza Bernardo, *id.*
Pestagalli Pietro, Ingegnere Architetto, Aggiunto all'I. R. Direzione Generale delle pubbliche costruzioni, e Architetto della fabbrica del Duomo.
Pelegatta Visconti Gaetano, Ingegnere.
Patrizio Giuseppe, Negoziante.
Righetti Giuseppe, Ingegnere.
Rusca Giuseppe, *id.*
Renati L., presso l'ufficio dell'Ingeg. in Capo.
Rossari Carlo, Ingegnere.
Scapin Giuseppe, Librajo.
Salario Giovanni, I. R. Impiegato alla Direzione Generale di Contabilità.
San Giuliani, Conte Giuseppe.
Sertorelli Giorgio, Negoziante di marmi.
Sarti G. Ingegnere.
Santagostino Giu., *id.*
Sironi Gio., *id.*
Torti Luigi, *id.*
Tanzi Giovanni, Ingegnere A[illegible]tetto.
Visconti, Don Giacomo.
Vitali, Don Gaetano.
Zampori Giovanni, Indoratore.
Zucca Giovanni, Ingegnere.

ROLO

Pradieri Luigi.

SALUZZ[illegible]

Cordero, Conte di San-Q[illegible]tino.

SERMID[illegible]

Zacchi Domenico, Perito.

TRENT[illegible]

Dal Bono G. L., Ingegn[illegible] Aggiunto.

NB. *Si darà la continuazione nei fascicoli seguen[illegible]*